

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PHOTOGRAPHIES COMMÉMORATIVES POST MORTEM AMÉRICAINES

DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE :

MISES EN SCÈNE ET MISES EN SENS DU CADAVRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

STÉPHANIE MIGNACCA

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

Ce mémoire est le produit de plusieurs découvertes et rencontres déterminantes. Tout d'abord, la découverte d'une pratique autrefois très commune mais aujourd'hui méconnue : le portrait commémoratif photographique post-mortem. Cette pratique photographique, lorsque mise en relation avec les théories anthropologiques de l'image et de la mort, permet un dialogue où l'image devient le témoin de préoccupations humaines universelles : la peur de la mort, la peur de l'oubli. Le portrait post mortem cherche à la fois à rendre hommage au mort tout en réconfortant les vivants par ses aptitudes à figer les traits du défunt, à les poser dans le temps. Si les images qui nous sont restées de la production photographique américaine du 19<sup>e</sup> siècle sont souvent anonymes, il revient à celui qui les contemple de faire renaître leurs histoires. Emprunter aux théories anthropologiques de l'image, de la mort et aussi aux théories littéraires permet de faire revivre à la fois l'histoire de la pratique mais aussi les intentions qui l'ont motivée au départ.

Pour sa rigueur, sa générosité et sa patience, je remercie mon directeur de maîtrise, M. Vincent Lavoie. Pour avoir élargi mes horizons académiques, je remercie les professeures Mme. Luce Des Aulniers et Mme. Joanne Lalonde. Puisqu'il m'a introduit à la beauté des portraits commémoratifs post mortem, je remercie le professeur Aurèle Parisien.

Je remercie également l'Université du Québec à Montréal pour son soutien financier. Parce qu'ils ont su supporter mes doutes, mes angoisses, mes élucubrations intellectuelles, je remercie ma famille, mes amis, mon amoureux.

Et plus que tout, un immense merci à celle sans qui rien de tout ceci ne serait possible, celle qui ne lira jamais ce mémoire et qui pourtant en est l'inspiration première, Noëlla Mignacca.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PRÉSENCES ABSENTES ET OUTRE-SIGNIFIANCES.....	7
1.1 Les concepts de présence et d'absence dans la littérature photographique.....	7
1.2 La présence-absente du cadavre.....	16
1.3 Outre-signifiances du cadavre et de la photographie.....	27
CHAPITRE II	
ANALYSE STYLISTIQUE : FAIRE SENS DE L'ABSENCE.....	37
2.1 Le défunt représenté sous les traits du vivant.....	38
2.2 Le défunt représenté comme dormeur.....	47
2.3 Le défunt accompagné - Les veilleurs.....	52
2.4 « Sleeping Beauty » - Une nouvelle vision de la mort.....	54
2.5 Pratique actuelle dans le cas d'un deuil périnatal.....	60
CHAPITRE III	
INTERTEXTUALITÉ ET PHOTOGRAPHIE VERNACULAIRE : LE CAS DE LA PHOTOGRAPHIE COMMÉMORATIVE POST MORTEM.....	67
3.1 Polyphonie et dialogisme.....	69
3.2 Polyphonie et dialogisme photographique.....	72
3.3 Les voix multiples de la photographie commémorative post mortem.....	73
3.4 De Bakhtine à Kristeva, vers une application photographique de l'intertextualité.....	78
3.5 La citation.....	80



3.6 Application photographique de la citation.....	84
3.7 Sollicitation et incitation de la photographie commémorative post mortem victorienne.....	85
CONCLUSION.....	90
ANNEXE – FIGURES.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	125

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Point de vue du Gras, Nicéphore Niepce, héliographie, 1827.....	1
1.2 Boulevard du Temple, Jacques-Louis Mandé-Daguerre, daguerréotype, 1838.....	1
1.3 Autoportrait en noyé, Hippolyte Bayard, positif direct, 1840.....	2
2.1 Portrait du Fayoum, encaustique, lin et feuille d'or, ca. 69-117 ap. J.-C.....	39
2.2 Gisant de l'Abbé Isarn, ca. 1047.....	40
2.3 Gisants d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, ca. 1204.....	40
2.4 Homme tenant sa femme, « Jusqu'à ce que la mort nous sépare », daguerréotype, ca. 1845.....	41
2.5 Petite fille au tambour, daguerréotype, ca. 1847.....	41
2.6 Portrait d'un enfant mort, anonyme, huile sur toile, ca. 1650.....	48
2.7 Portrait mortuaire, Pieter Pieters, ca. 1600.....	48
2.8 Jeune femme sur son lit de mort, École flamande, 1651.....	48
2.9 Fillette endormie, daguerréotype, ca. 1850.....	50
2.10 Jeune femme avec bébé et figurine de chien, daguerréotype, ca. 1850.....	52
2.11 Non titré, Kasimir Zgorecki, ca. 1930.....	53
2.12 La belle au bois dormant, impression argentique, ca.1901.....	58
2.13 James Thomas Moss auprès du cercueil de sa femme, Lasha Etna Moss, impression argentique, 1916.....	59
2.14 Eryanne, Manon Allard, épreuve numérique.....	62
2.15 Eryanne, Manon Allard, épreuve numérique après retouches.....	62
2.16 Anaïs, Manon Allard, épreuve numérique.....	62
2.17 Eryanne, Manon Allard, épreuve numérique après retouches.....	62
2.18 Ashlynn Jean Parkhill, photographie numérique, 2009.....	64

2.19	Le dernier sommeil, Nadar, impression albumen, 1886.....	64
2.20	Jacob Salter, photographie numérique, 2010.....	65
2.21	Angel Anlai' Moore, photographie numérique, 2008.....	65
3.1	Juan de Dios Machain, impression argentique, ca. 1900.....	77
3.2	Juan de Dios Machain, impression argentique, ca. 1900.....	77
3.3	Romualdo Garcia, impression argentique, ca. 1900.....	77
3.4	Romualdo Garcia, impression argentique, ca. 1900.....	77

## RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de faire découvrir au lecteur le portrait commémoratif photographique post mortem tel que pratiqué aux États-Unis au 19<sup>e</sup> siècle. Il propose pour ce faire de produire un dialogue entre les fonctions de la pratique, les théories anthropologiques de l'image, les théories anthropologiques de la mort et les théories littéraires, spécifiquement celles de l'intertextualité et de la citation. Ces différentes perspectives théoriques permettent de s'interroger sur les fonctions et motivations qui justifient la pratique du portrait post mortem au 19<sup>e</sup> siècle et comment les choix de représentations photographiques du sujet défunt témoignent de préoccupations passées mais aussi présentes.

Le premier chapitre aborde les concepts de présence-absente du sujet photographique et de présence-absente du cadavre. L'anthropologie de l'image et l'anthropologie de la mort sont convoquées afin d'expliquer ces concepts dans leur sphère d'étude respective et un dialogue entre les deux champs d'études est ensuite proposé, s'articulant cette fois autour du concept d'outre-signifiante.

Le second chapitre présente l'évolution de la pratique photographique consistant à photographier les cadavres à des fins commémoratives, du 19<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Les fonctions d'une telle pratique y sont analysées de même que les choix stylistiques de représentation du cadavre.

Le troisième et dernier chapitre se veut une proposition d'interprétation des photographies post mortem empruntant cette fois aux théories littéraires afin de briser l'anonymat des images analysées, des photographies dont les sujets sont pour la plupart inconnus.

La production américaine du 19<sup>e</sup> siècle est centrale à l'étude, mais le travail de photographes contemporains est aussi analysé. Un bref regard est jeté sur la production mexicaine du portrait post mortem. Ces productions de différentes cultures et de différentes époques montrent comment le portrait photographique post mortem tend à rester essentiellement le même, dans sa pratique et ses codes esthétiques, toujours porté par un même souci de commémoration du défunt.

Mots-clés : photographie, post mortem, cadavre, anthropologie de la mort

## INTRODUCTION

La photographie et la mort. Entre les deux, une relation étroite et complexe s'est tissée, et ce, dès les premiers balbutiements du procédé photographique. Que l'on se souvienne d'abord de l'héliographie de Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras* (figure 1.1), une représentation qui nécessita une durée d'exposition de plus de huit heures. Si le sujet ne possède en apparence rien qui puisse le lier à la mort, le matériel utilisé par Niépce nous renvoie cependant déjà au culte des morts tel que pratiqué par les Égyptiens. En effet, le bitume de Judée (une sorte de goudron), était employé dans une mixture préparée afin de procéder à l'embaumement des momies en Égypte ancienne<sup>1</sup>. Doit-on alors être surpris de voir André Bazin suggérer que la photographie permet d'embaumer le temps<sup>2</sup>? La photographie semble alors permettre de fixer les détails d'un paysage, de figer les traits d'un visage de la même manière que la momie permet de préserver le corps du défunt des ravages du temps.

Si Niépce se voit refuser le statut officiel d'inventeur de la photographie, l'honneur allant à Louis-Joseph Mandé Daguerre en 1839, l'image que l'on qualifie souvent de première photographie, *Boulevard du Temple* (figure 1.2), peut elle aussi être liée à la mort, ou du moins à l'une de ses figures imaginaires : le fantôme. Le *Boulevard du Temple* de Daguerre présente un plan large d'une grande avenue parisienne. La rue semble déserte et pourtant, un regard attentif permettra d'isoler deux figures humaines, ce qui semble être un homme se faisant cirer les chaussures. Tous les autres individus qui s'y trouvaient ont été « effacés », leur présence n'ayant pu être fixée sur la plaque photosensible vu la trop longue exposition nécessaire à la création de l'image. Les déplacements, le mouvement des passants et des voitures n'ayant pu être captés, donnent à ces sujets rendus invisibles un statut fantomatique;

---

<sup>1</sup>J. Connan. « Use and trade of bitumen in antiquity and prehistory: molecular archaeology reveals secrets of past civilizations », *Philosophical Transactions of the Royal Society B.*, 1999, volume 354, no. 1379, pp. 33-50.

<sup>2</sup> André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958) Paris : Éditions du Cerf, 1990, p. 14.



une présence qui ne peut être perçue clairement mais qui pourtant s'y trouve. Ici, la photographie ne permet pas de figer le temps, elle parvient plutôt à effacer les traces de son passage; ce qui reste visible à l'œil nu, c'est l'immobilité du seul couple visible. La photographie, définie comme « fantôme de papier »<sup>3</sup> par Susan Sontag, trouve ici son expression la plus probante.

Un dernier exemple de la relation entre la mort et la photographie peut être trouvé dans la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Pionnier de la photographie, Hippolyte Bayard s'est proclamé l'inventeur de la photographie bien que comme Niépce, le titre lui ait échappé (pour des raisons politiques sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici, le débat étant stérile pour l'exercice qui nous concerne). Frustré, Bayard produit alors en 1840 un autoportrait photographique : *Le Noyé* (figure 1.3). S'il n'est pas reconnu comme l'inventeur de la photographie, Bayard peut prétendre à la première mise en scène photographique; les jambes allongées, couvertes par un drap blanc, le tronc dévêtu, les mains noircies afin de simuler la mort par noyade, le photographe se présente comme défunt. Afin d'appuyer et d'expliquer son choix de mise en scène, Bayard écrit à l'arrière de la photographie :

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dérrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.

---

<sup>3</sup>Susan Sontag, *Sur la photographie*, France : Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 90.

Trois des images les plus souvent associées à la genèse de la photographie possèdent ainsi un lien puissant avec la mort. Une autre photographie, produite en 1839 et aujourd'hui malheureusement disparue, présente non pas un vivant prenant les traits d'un défunt, mais bien un véritable cadavre; Alfred Donné, chef de clinique à l'Hôpital de la Charité à Paris, signe une lettre affirmant qu'il a réussi à produire un daguerréotype dont le sujet était une personne défunte<sup>4</sup>. Il ne faut pas attendre très longtemps avant que ne se développe un peu partout à travers le monde une pratique consistant à représenter les défunts au moyen de la photographie<sup>5</sup>. Celle qui nous intéressera ici tout particulièrement n'est pas liée à la sphère médicale, criminelle ou anthropologique mais appartient plutôt au monde de la commémoration<sup>6</sup>. La photographie commémorative présentée ici correspond à deux intentionnalités précises. D'abord, elle sert de support visuel public à la communauté du défunt. En effet, les images produites au 19<sup>e</sup> siècle n'étaient pas remises dans les tiroirs. Elles étaient placées dans les albums, sur les murs, elles étaient envoyées par courrier aux membres éloignés de la famille. En second lieu, et par définition (en latin, *commerorare* signifie « se rappeler »), l'action de commémorer est un geste qui sert à ramener à la mémoire le souvenir d'un événement, d'un individu.

Tout comme les peintres l'ont fait des siècles auparavant, les photographes du 19<sup>e</sup> siècle ont produit un nombre considérable de portraits commémoratifs post mortem; des portraits dont l'usage sera domestique, une pratique vernaculaire commune. À la fois dernier hommage rendu au défunt et support facilitant le travail

---

<sup>4</sup>Joëlle Bolloch. « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », dans *Le Dernier Portrait*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 112-113.

<sup>5</sup>Des exemples de photographies commémoratives post mortem ont été trouvés en Europe occidentale, aux États-Unis, au Mexique et au Pérou.

<sup>6</sup>Note sur le corpus : Au vu de l'ensemble des photographies consultées pour ce mémoire, les images choisies pour appuyer les propos ont été puisées en grande partie dans la collection du Dr. Stanley Burns, puisque celle-ci, par sa quantité, couvre le spectre des typologies jusqu'ici recensées et, par sa médiatisation (publication de nombreux ouvrages), participe à la diffusion et reconnaissance de la pratique.

de deuil, le portrait commémoratif post mortem est largement pratiqué au 19<sup>e</sup> siècle alors qu'il est aujourd'hui méconnu. Entreprise très rentable pour les studios de photographies<sup>7</sup>, cette pratique semble avoir aujourd'hui complètement disparue (bien que nous verrons dans le second chapitre que cela n'est sans doute pas véritablement le cas). Parmi les plus grands noms de la photographie au 19<sup>e</sup> siècle ayant été associés à cette pratique : Nadar, Southworth et Hawes, Disdéri, etc. Si ces noms sont plus souvent associés au portrait post mortem de personnages célèbres (Victor Hugo et Gustave Doré par exemple), la photographie après décès est à cette époque également accessible aux classes moins bien nanties. Dès la fin des années 1850, il en coûte aux États-Unis environ 25 sous afin d'obtenir un daguerréotype<sup>8</sup>. L'abondance des portraits post mortem représentant des individus autres que des célébrités, hommes d'État ou religieux, témoigne de la popularité de la pratique photographique post mortem.

Cet essai s'attardera à la tradition du portrait post mortem tel qu'il est pratiqué aux États-Unis au 19<sup>e</sup> siècle. Cette restriction temporelle et géographique nous permettra de tisser des liens entre le contexte socio-historique et le développement stylistique des portraits produits à la même époque. Les images étudiées dans cet essai proviennent de la collection Burns, une sélection qui se justifie par l'abondance et la qualité des images que contient la collection, une quantité qui permet de distinguer les photographies qui correspondent à un type de représentation normalisée des cas uniques qui ne représentent pas fidèlement la pratique mais relève plutôt de la curiosité, de l'anomalie. Évidemment, il existe un risque à traiter d'un sujet en puisant les images dans une seule et même collection. Les images sur lesquelles s'appuient les propos du mémoire sont tirées du livre *Sleeping Beauty II*, une publication produite par la Burns Archive Press, qui est elle-même une sélection faite

---

<sup>7</sup>Joëlle Bolloch citant même l'exemple d'un studio de photographies qui couvre l'ensemble de ses frais de fonctionnement par la production de portraits post mortem : Bolloch, *Photographie après décès*, p. 116.

<sup>8</sup>Dr. Stanley Burns, *Sleeping Beauty*. New York : Burns Archive Press, section « Chronology : Medical and Historical », à l'annotation 1841, non paginé.



à partir de la collection du Dr. Burns, qui est elle aussi une sélection de portraits post mortem effectuée à la base par le collectionneur lui-même<sup>9</sup>. Une sélection en poupée russe qui à chaque contraction court le risque de n'être plus représentative de la pratique analysée. Chaque image sera donc ici présentée dans un contexte plus vaste, une présentation entamée dans la section précédente à propos des mutations stylistiques observées, située dans son époque de production afin de justifier sa justesse et sa pertinence.

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes écrit :

Dans la photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte.

Si le noème de la photographie est pour Barthes le fameux *ça-a-été*, ce qui atteste à la fois de la vie et conséquemment de la mort inhérente du sujet photographié, l'auteur propose que la photographie puisse, incidemment, ramener à la « vie » le cadavre. En acceptant d'emblée cette proposition de Barthes, qui est, elle, basée sur le caractère indiciel de la photographie sur lequel nous reviendrons dans cet essai, une question se pose : ramené à la vie, que peut bien raconter le cadavre? Ce mémoire tentera de montrer de quelles manières nous pouvons interpréter l'acte de photographier ses proches défunts, la manière dont ceux-ci sont mis en scène à l'intérieur des portraits post mortem, et le récit que ceux-ci possèdent lorsqu'analysé d'un point de vue littéraire. La photographie, qui est généralement reconnue pour son pouvoir d'attestation du réel, permet l'élaboration d'une fiction ayant pour thème la mort. Nous verrons comment le cadavre peut ainsi raconter non pas nécessairement le récit

---

<sup>9</sup> Une demande d'information concernant les critères considérés afin d'inclure ou non une photographie dans la collection a été faite auprès des administrateurs de la collection Burns, mais à ce jour, cette demande est restée sans réponse.

de sa propre existence mais plutôt le conte que l'humain se construit face au mort, face à la mort.

Le premier chapitre propose une mise en parallèle de quelques grands concepts des théories photographiques mis en relation avec des concepts étonnamment similaires que l'on retrouve dans l'étude anthropologique de la mort, soit ceux de la présence absente et de l'outre-signifiante. Le second chapitre s'appuiera sur ces concepts afin d'exposer et d'analyser quels types de mises en scène ont été choisis pour représenter les défunts dans un cadre commémoratif. Seront également analysées des pratiques artistiques visuelles antérieures à l'avènement de la photographie représentant également le cadavre afin de voir si certains codes sont demeurés opératoires et/ou de quelles manières ceux-ci ont été adaptés au procédé photographique. Le troisième chapitre abordera la photographie post mortem en empruntant cette fois aux théories littéraires les concepts d'incitation, de sollicitation et de citation afin de démontrer que le portrait post mortem peut porter en lui un récit plus grand que celui de l'existence du sujet représenté, celui par exemple de son environnement social et culturel.

## CHAPITRE I

### PRÉSENCES ABSENTES ET OUTRE-SIGNIFIANCES

#### 1.1 LES CONCEPTS DE PRÉSENCE ET D'ABSENCE DANS LA LITTÉRATURE PHOTOGRAPHIQUE

Bien avant le fameux « ça a été » de Roland Barthes, plusieurs théoriciens ont été interpellés par la notion de présence ou d'absence photographique du sujet représenté. En revisitant les textes qui ont précédé *La chambre claire*, il sera possible de voir cette préoccupation s'articuler différemment chez Nadar, André Bazin, Robert Castel, John Szarkowski, Susan Sontag, John Berger, et Rosalind Krauss. Une sélection de textes écrits entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et les années 1970, rédigés en Europe ou aux États-Unis, par des auteurs issus de différentes spécialités (littérature, cinéma et photographie), fait bien voir comment la présence et l'absence telles qu'elles sont associées à la photographie se trouvent au centre de nombreuses réflexions sur le médium. De la présence à l'absence, ces textes traceront un chemin qui mènera à l'expression de présence-absente, et permettra de cerner et de définir celle-ci.

Les mémoires publiés par l'un des plus grands photographes du 19<sup>e</sup> siècle, Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar, révèlent que la présence nécessaire du sujet face à la lentille de la caméra n'est pas encore complètement comprise par sa clientèle. Lorsqu'un ami de Nadar, M. Gazebon, souhaite faire produire son portrait, celui-ci ne semble pas voir de difficulté dans le fait que le photographe se trouve à Paris et que lui-même demeure à Pau<sup>10</sup>. Il présume que le portrait peut être réalisé à distance, sans que sa présence physique ne soit requise devant l'appareil. Cette compréhension du médium, ou plutôt son incompréhension, démontre que si les premiers photographes conçoivent que la photographie soit un jeu d'ombres et de lumière dont les réflexions sont captées par la lentille de l'appareil et reproduit sur un

---

<sup>10</sup> Rosalind Krauss. *Le Photographique : Pour une Théorie des Écarts*. Paris : Macula, 1990, p. 13. Texte originellement paru sous le nom « Tracing Nadar », dans *October*, Vol. 5, Photography. (Summer, 1978), p. 21.

support photosensible<sup>11</sup>, ses premiers spectateurs n'ont quant à eux pas entièrement saisi le processus qui permet la création d'une image photographique. Alors que d'un côté la photographie se voit refuser le statut de forme d'art puisqu'elle n'est qu'une simple reproduction mécanique du réel, le « refuge des peintres ratés »<sup>12</sup>, certains de ses adeptes, tel M. Gazebon, lui prêtent le pouvoir surnaturel de capter ce qui se trouve ailleurs, voire même l'invisible. Cette compréhension erronée du médium photographique explique possiblement l'émergence de la photographie spirite, où la présence d'un proche défunt apparaît « magiquement » sur l'image photographique. Si ces pratiques sont l'œuvre de techniciens habiles, elles reposent ultimement sur la croyance populaire en une puissance photographique permettant de capter non pas seulement la présence physique du sujet mais également les manifestations intangibles tels les ectoplasmes et les spectres. En 1909, à la Sorbonne, est formé le Comité d'études de la photographie transcendante, afin d'étudier, de recenser et d'analyser, les photographies d'êtres invisibles<sup>13</sup>. En plus d'arriver à représenter ce qui se trouve ailleurs, la photographie se voit aussi prêter la capacité de représenter ce

---

<sup>11</sup> Dans ses mémoires écrits entre 1844 et 1846, Henry Fox Talbot relate une réflexion qu'il aurait fait en 1833 : « The picture, divested of the ideas which accompany it, and considered only in its ultimate nature, is but a succession or variety of stronger lights thrown upon one part of the paper, and of deeper shadows on another. Now Light, where it exists, can exert an action, and, in certain circumstances, does exert one sufficient to cause changes in material bodies. Suppose, then, such an action could be exerted on the paper; and suppose the effect must result having a general resemblance to the cause which produced it : so that the variegated scene of light and shade might leave its image or impression behind, stronger or weaker on different parts of the paper according to the strenght or weakness of the light which had acted there. » William Henry Fox Talbot. « A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art ». *Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg, New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, p. 29.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, mis en ligne le 6 mai 1999 :

<http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>. Consulté le 13 janvier 2012.

<sup>13</sup> Giovanni Lista. *Art Journal*, Vol. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), pp. 358-364 p. 358.

qui ne se voit pas. Dans les deux cas, la présence physique du sujet n'apparaît pas comme une condition nécessaire à la réalisation d'une image photographique.

Si le temps et la popularité croissante du médium ont pu contribuer à la compréhension du processus mécanique et chimique de la photographie, la qualité, la précision des détails de la présence qu'elle révèle demeure au centre des préoccupations des théoriciens. Si pour Henry Fox Talbot la photographie peut être décrite comme le « pencil of nature »<sup>14</sup>, l'auteur Paul Valéry surenchérit en affirmant pour sa part que le bromure est plus puissant que l'encre quand vient le temps d'évoquer la présence des choses<sup>15</sup>. Représentés avec l'exactitude propre au médium, les sujets photographiés semblent ainsi plus « présents » que seulement « représentés ». Le trait du crayon ou le coup du pinceau disparaît au profit d'une image où la main de l'opérateur est en apparence imperceptible. Un accès direct est ainsi offert au regard du spectateur, un accès où le sujet se donne à voir sans l'intervention d'un tiers parti créateur, d'une main faillible, qui pourrait se faire manipulatrice, menteuse ou alors tout simplement imprécise.

En 1954, lorsque André Bazin se penche sur la photographie dans l'introduction de son essai *Qu'est-ce que le cinéma*, la qualité de représentation du sujet photographié acquiert une dimension nouvelle. En note de bas de page, Bazin compare la photographie au masque funéraire, à « un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière<sup>16</sup>. » Bazin réaffirme ailleurs ce lien physique entre l'image photographie et son sujet : « Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement, re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et

<sup>14</sup> Tel est le titre que le photographe donna à ses mémoires.

<sup>15</sup> *Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg. New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, p. 193. Texte original : Paul Valéry. « Centenaire de la Photographie », à la Sorbonne, le 7 janvier 1939, discours de M. Paul Valéry, délégué de l'Académie Française. Paris : Firmin-Didot, Imprimeurs de l'Institut de France, 1939.

<sup>16</sup> Bazin, p. 12.



dans l'espace<sup>17</sup>. » Le sujet photographié « rendu présent dans le temps et dans l'espace », a donc quitté le passé, a franchi les heures qui le séparent entre le moment où l'obturateur a capté ses jeux d'ombres et de lumière, a franchi la distance qui se pose entre le lieu de la prise de la photo et le lieu de sa contemplation, et se tient indiscutablement là, entre les mains de celui qui regarde l'objet photographique. Comme le masque funéraire prend l'empreinte du visage du défunt, la plaque photosensible prend l'empreinte de la présence du sujet photographié.

Cette idée de la présence photographique du sujet comme masque ou comme empreinte amène à considérer l'image photographique comme une trace. La trace d'un passage devant la lentille, le passage d'une présence dont demeure l'empreinte lumineuse à la surface de l'image. Évoquant le souvenir plutôt que la présence, l'image photographique témoignerait-elle alors davantage de l'absence du sujet plus que de sa présence? En conclusion d'*Un art moyen*, le recueil d'essais écrits par le sociologue Pierre Bourdieu sur la photographie, Robert Castel affirme : « La photographie est la représentation d'un objet absent *comme absent*<sup>18</sup>. » Selon l'auteur, cette caractéristique est essentielle à l'investissement émotif du spectateur devant l'image photographique : « C'est parce que la photographie représente l'objet comme absent qu'elle est valorisée et qu'elle trouve sa fonction de support à la rêverie<sup>19</sup>. »<sup>20</sup> Le souvenir qu'évoque la représentation de l'objet absent, la remémoration de sa présence passée, est pour Castel central à l'expérience du spectateur devant la photographie. La présence qui est évoquée photographiquement, sa re-présentation,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 13-14.

<sup>18</sup> Robert Castel. « Images et phantasmes », dans Bourdieu, Pierre. *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965, p. 293.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>20</sup> Susan Sontag reprendra une idée similaire dans son essai *Dans la caverne de Platon* : « Comme un feu de bois dans une pièce, les photos, et particulièrement les photos de personnes, de paysages distants, de villes lointaines, d'un passé révolu, sont des incitations à la rêverie. Le sentiment de l'inaccessible, que les photos peuvent susciter, se branche directement sur l'érotisme de ceux chez qui la distance rend l'objet plus désirable. » Sontag, *Sur la photographie*, p. 30.

se fonde sur son absence matérielle véritable, un manque qui cherchera à être comblé par le fantasme, la rêverie.

De l'autre côté de l'Atlantique, en 1966, le photographe et conservateur John Szarkowski rédige pour le catalogue de l'exposition *The Photographer's Eye* un essai qui énonce cinq particularités (*issues*) propres à la photographie. L'une de celles-ci, le temps (*time*), inscrit l'image photographique dans une dynamique temporelle à la fois logique et paradoxale :

All photographs are time exposures of shorter or longer duration, and each describes a discrete parcel of time. This time is always the present. Uniquely in the history of pictures, a photograph describes only that period of time in which it was made. Photography alludes to the past and the future only in so far as they exist in the present, the past through its surviving relics, the future through prophecy visible in the present<sup>21</sup>.

Le temps de l'image photographique, pour Szarkowski, est toujours le présent. Même lorsque contemplé à un moment ultérieur, le sujet de l'image photographique ne pourra faire allusion à son passé ou à son futur prophétique, la mort inhérente du sujet photographié proposée par Barthes<sup>22</sup>, qu'en existant au présent, le temps présent du spectateur. Quelque part entre « l'objet absent *comme absent* » de Castel et le sujet résolument présent de Szarkowski, une première définition de la présence-absente du sujet photographique peut alors être formulée; si la re-présentation du sujet photographique fait appel au passé, à un instant révolu, la contemplation de l'objet photographique ramène au présent, à la vie symbolique peut-il être suggéré, le sujet de l'image. Conjugués à la fois au présent, au passé et au futur, le futur prophétique de Barthes, les temps multiples du sujet photographique tentent de conjurer son absence.

---

<sup>21</sup> John Szarkowski. *The Photographer's Eye*. New York : Museum of Modern Art, 1966, p. 4.

<sup>22</sup> Roland Barthes. *La Chambre claire*. Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil : Paris, 1980, p. 150.

Quelques années après la publication de l'essai de Szarkowski, deux autres auteurs poursuivent cette réflexion. Susan Sontag, dans son essai *In Plato's Cave*, originalement publié dans *The New York Review of Books* le 18 octobre 1973, propose que la photographie « est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence<sup>23</sup>. » La pseudo-présence est l'illusion que le sujet est effectivement là, alors qu'en fait, c'est sa réflexion qui se trouve réellement ici. Ce mensonge, le *pseudo* de la présence, est ce qui révèle l'absence véritable. Entre la pseudo présence et l'absence se trouve le sujet photographique, ce que semble corroborer le critique d'art anglais John Berger :

The objects recorded in any photograph (from the most effective to the most commonplace) carry approximately the same weight, the same conviction. What varies is the intensity with which we are made aware of the poles of absence and presence. Between these two poles photography finds its proper meaning. (The most popular use of the photograph is a memento of the absent.)<sup>24</sup>

Un mensonge habile qui dissimulera au mieux l'absence du sujet et rendra sa présence plus vraisemblable. Mais aussi convaincante que puisse être la présence photographique du sujet, elle demeurera toujours la marque d'une absence. Le paradoxe est enfin posé et clairement énoncé : le présent de la photographie est intimement lié à l'absence qu'il évoque. Mais c'est en 1977 qu'est suggérée, par Rosalind Krauss, l'idée qu'il y a une véritable force physique à l'œuvre dans ce paradoxe jusque-là purement théorique.

Avec *Notes on the Index : Seventies Art in America*, Krauss proclame le caractère indiciel de la photographie : « Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections on a sensitive surface. The photograph is thus

---

<sup>23</sup> Sontag, *Sur la photographie*, p. 30.

<sup>24</sup> John Berger. « Understanding a Photograph », dans *Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg. New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, p. 293



a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its objects<sup>25</sup>. » Dans *Sur les traces de Nadar*, Krauss poursuit :

...Nadar tourne donc autour de ce qui lui paraît être la réalité centrale de la photographie, à savoir qu'elle opère par l'empreinte, la marque et la trace. Nous dirions en sémiologues que Nadar définit le signe photographique comme indice<sup>26</sup>, comme marque signifiante dont le lien avec la chose qu'il représente est d'avoir été physiquement produit par son référent<sup>27</sup>.

Proposer la photographie comme indice, au sens peircien du terme, donne au sujet représenté une toute autre force; celle de pouvoir franchir physiquement les barrières du temps et de l'espace pour s'inscrire au présent et ce, malgré son absence apparente. Si l'idée est toujours débattue aujourd'hui, cette simple possibilité que la photographie puisse maintenir le contact avec des réalités passées confère à celle-ci un pouvoir qui semble expliquer le mystère entourant les premières productions, de même que l'attachement envers les portraits réalistes ou de spirites.

Le désir de Roland Barthes de cerner le fondement ontologique de la photographie, ce qui le fait *tilter*<sup>28</sup> devant celle-ci, s'inscrit donc dans la continuité d'une réflexion entamée bien avant lui. Entre la photographie grande embaumeuse de temps de Bazin et la photographie comme preuve tangible, indicielle, du sujet représenté de Krauss, le pas à franchir ne semble plus si grand afin de rejoindre le fameux « ça a été » du sémiologue français. Barthes nomme le référent photographique, « la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie<sup>29</sup>. » Cette présence essentielle est celle qui se trouve à la base du noème de la photographie, le « ça a été » : une preuve indiscutable de ce qui s'est posé devant l'objectif. Mais le ça a été de Barthes possède

<sup>25</sup> Rosalind Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America », dans *October*, vol. 3, (Printemps, 1977), p75.

<sup>26</sup> *Index* en anglais

<sup>27</sup> Krauss, *Le Photographique*, p. 22.

<sup>28</sup> Barthes, *La chambre claire*, p. 38.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 120.

aussi en lui-même le *cela sera*<sup>30</sup>, une conjonction temporelle intense qui au moment où elle affirme la présence du sujet, clame aussi son trépas prochain. Car le véritable *punctum*, plus seulement qu'un détail de l'image qui vient chercher et transpercer le spectateur, est celui plus invisible et plus intense d'une « catastrophe qui a déjà eu lieu. (...) Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe<sup>31</sup>. » La catastrophe de la mort.

N'y a-t-il pas plus grande absence que celle causée par l'expérience de la mort, qu'elle soit celle d'un proche ou la nôtre? De plus grand silence? De plus grand vide? La présence-absente photographique définie par Barthes est à la fois le drame de l'image qui disparaît derrière le référent photographique et celui de l'homme; ce qui a été et ce qui sera, ce qui était vivant et ce qui sera mort. Mais pourquoi toujours revenir à la photographie si celle-ci n'est que le prophète de notre propre finitude, demande Geoffrey Batchen<sup>32</sup>? Certaines photographies ont selon lui le pouvoir de tenir à distance la menace de la mort. À propos de *Suspending Time*, une exposition de portraits photographiques occidentaux et orientaux du 19<sup>e</sup> siècle organisée par Batchen, ce dernier note : « It seeks to complicate Barthes's aphorism by accentuating the capacity of certain genres of photography to suspend its subjects, and ourselves, somewhere between life and death, thereby offering a permanent deferral of the otherwise fatal onset of passing time<sup>33</sup>. » Par une analyse formelle et stylistique de différentes photographies (portraits, natures mortes), Batchen tente de démontrer que certaines images peuvent aussi, au moment même où elles proclament la mort du sujet, l'inscrire dans une vie nouvelle, une vie après la mort (*afterlife*)<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>32</sup> Geoffrey Batchen. « Life and Death », dans *Suspending Time : Life – Photography – Death*. Japon : Koko Okano, 2010, p. 108.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 111.

Si « toute photographie est un certificat de présence<sup>35</sup> », la nature indicielle du médium permet à cette présence photographique d'être encore plus ressentie physiquement dans le moment présent. Batchen, à la suite de Barthes, utilise l'expression « ombilicale » pour définir la nature du lien qui unit le passé photographique au regard du spectateur d'aujourd'hui<sup>36</sup>. Cette correspondance filiale, familiale et familière, garantie par consubstantiation, par sa dynamique relationnelle, traduit une présence qui clame la vie plus que la mort des protagonistes. En s'attardant à l'aspect physique et matériel des images, Batchen renforce encore plus cette évidence de vie. Le cadre, la peinture, les décorations, tout ce qui entoure l'image et la compose réduit l'espace, le vide, l'absence temporelle et géographique entre ce qui a été, ce qui est et ce qui sera. Mais chercher à remplir ce gouffre, n'est-ce pas déjà reconnaître la présence du vide? L'absence inhérente aux photographies analysées par Batchen s'affiche par les moyens qui sont pris stylistiquement pour la contourner, pour la nier même. Pourrait-on voir dans ce refus du théoricien d'accepter unilatéralement la photographie comme promesse de mort la difficulté sociale actuelle de regarder et d'accepter la mort dans ce qu'elle a de plus banal, de moins spectaculaire?

Devant l'image photographique se dresse ainsi en permanence la dualité présence/absence, une dualité qui parvient à cohabiter à l'intérieur du cadre sans conflit apparent mais en dialogue néanmoins constant. Accepter la transparence de l'objet photographique privilégiant un accès quasi direct au sujet photographié comporte tout de même un risque important pour l'image elle-même. Voir au travers du médium, n'accorder de voix qu'au référent photographique, c'est lui imposer en quelque sorte un silence, c'est faire de ce qui clame la présence du sujet, le véhicule extraordinaire qui le ramène du passé au présent, un simple messenger. Pourtant, l'objet photographique possède, comme le montrent les analyses matérielles et stylistiques de Batchen, un message qui lui est propre, une voix qui viendra briser le

<sup>35</sup> Barthes, *La chambre claire*, p. 135.

<sup>36</sup> Barthes, *La chambre claire*, p. 126 et Batchen, *Life and Death*, p. 118.



silence de la mort, racontant cette fois l'histoire des vivants qui ont tenté de participer à combler l'absence, le vide, par le procédé photographique. Toutes ces théories alimenteront la lecture stylistique de quelques portraits photographiques post mortem qui sera proposée dans le prochain chapitre. Devant ces portraits, la question sera alors celle-ci : quelle est cette présence-absente qui se donne à voir? Avant de pouvoir y répondre, un autre constat doit être posé. En effet, car si le sujet photographique peut être qualifié de présence-absente, il semble pouvoir en aller de même avec le cadavre.

## 1.2 LA PRÉSENCE ABSENTE DU CADAVRE

Tout comme l'acte de regarder une photographie implique souvent de ne pas voir l'objet photographique mais plutôt son sujet (« Regarde, c'est ma mère », « Voici ma maison de campagne », « Voilà la Tour Eiffel »), regarder un cadavre, et plus particulièrement le cadavre d'un proche, implique de voir au-delà du corps. Au même titre que le « référent photographique » de Barthes pose la condition d'une abstraction du support, la dépouille d'un parent ou d'un ami devient transparente pour donner à voir celui ou celle qui, pourtant, ne s'y trouve plus.

L'anthropologue de la mort Louis-Vincent Thomas écrit : « On a dit du cadavre qu'il restait un signifiant vide fonctionnant sans sujet phénoménal; c'est pourquoi il est présence qui renvoie à une absence<sup>37</sup>. » Le corps apparaît donc ici comme ce que le médium photographique est à son sujet représenté : une contingence nécessaire mais secondaire dans l'expérience visuelle de sa reconnaissance. Afin de saisir l'énoncé de Thomas, de comprendre comment le cadavre peut fonctionner comme « une présence qui renvoie à une absence », encore faut-il bien saisir la relation que les vivants entretiennent avec leurs morts. L'étude des pratiques

---

<sup>37</sup> Louis-Vincent Thomas, *Le cadavre : de la biologie à l'anthropologie*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1980, p. 45.

funéraires entreprise par Thomas mais aussi par David Le Breton, Edgar Morin et Philippe Ariès (pour ne nommer que ceux-ci) a permis de mettre en lumière comment ces rites servent de support symbolique permettant d'encadrer les attitudes à tenir face au cadavre et face au destin du mort. Le corps mort, qu'il soit américain, français ou malien, doit être pris en charge par les vivants afin à la fois de rendre hommage au défunt mais aussi et surtout afin de préserver un ordre social que la mort vient ébranler et menacer.

Les travaux de l'anatomiste Andreas Vesalius ont créé, selon David Le Breton, un schisme qui bouleversera le rapport de l'homme à son propre corps. En exposant les rouages internes du corps humain, Vesalius dissocie l'homme de son enveloppe charnelle, « faisant du cadavre l'équivalent moral d'un reste<sup>38</sup>. » Entre l'homme vivant et son corps mort, un gouffre symbolique s'est creusé; une nouvelle dualité s'impose, l'âme semblant désormais appartenir uniquement à l'homme de son vivant, la quittant à sa mort. L'objectification du cadavre, sa déshumanisation par l'analyse scientifique, crée une manière de voir, de comprendre, le cadavre. Un support organique, une matière en décomposition, si le corps continue après la mort de s'activer, l'être qui s'y trouvait, lui, l'a quitté. Et où se trouve cet individu dont le corps n'est plus que le témoignage de son absence? Puisqu'il faut désormais admettre que la résurrection chrétienne promise ne concerne plus le corps de l'homme croyant, qu'advient-il de son âme<sup>39</sup>? Voilà ce que tenteront d'expliquer les différents rites funéraires. Tout comme il faudra disposer du corps, il faudra aussi mettre en scène le

---

<sup>38</sup> David Le Breton. *La Chair à vif : Usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris : Éditions A.M. Métailié, 1993, p. 120.

<sup>39</sup> « Les images de la mort et de la résurrection se modifient. Elles traduisent désormais l'inquiétude d'un au-delà problématique. L'anthropologie chrétienne est entamée, elle ne promet plus de manière assurée une résurrection entière de l'homme sous le visage qui l'avait vu naître et mourir. La décomposition inéluctable du corps, son retour à la poussière, est une forme de désaveu d'une Création inachevée pour laquelle le corps incarne la mauvaise part. Seule l'âme semble promise à la résurrection. » *Ibid.*, pp. 183-184.

défunt afin de lui éviter l'anéantissement complet, l'oubli meurtrier. Un espace lui sera aménagé, une nouvelle vie symbolique lui sera prêtée.

Devant le corps du mort, au moins deux attitudes distinctes peuvent être remarquées; la première est dictée par cette dissociation du corps et de l'âme, de l'humanité du sujet, le corps devenant une matière à manipuler, un objet à utiliser. Au 17<sup>e</sup> siècle, les anatomistes utilisent les corps de prostituées ou de criminels, mais que cela soit en Europe ou en Amérique, ce « matériel » dont les exclus de la société forment les principaux « fournisseurs » ne suffit plus à ces scientifiques pour qui le corps humain devient alors une denrée rare. Aux États-Unis, les tombeaux de citoyens Afro-Américains sont saccagés<sup>40</sup>, certains cadavres trouvent même le chemin du Canada et de l'université McGill par l'intermédiaire de tonneaux qui sont passés clandestinement<sup>41</sup>. Complètement déshumanisé, le cadavre du paria et sa sépulture devront alors être protégés par différents actes législatifs<sup>42</sup>. Si ces dépouilles ne sont pas considérées comme « sacrées », il faut sans doute estimer que la valeur du cadavre de ces exclus est égale à celle du corps de leur vivant. La valeur sociale du citoyen en marge demeure ainsi égale dans la mort, la mort ne lui octroyant pas un statut ou un respect particulier.

Devant certains cadavres, l'absence est celle de l'humanité. Pourtant, devant d'autres, l'humanité est préservée et le corps demeure, même dans la mort, le lieu où trouver ne serait-ce que partiellement l'individu, la personne, l'être aimé. Ainsi, une deuxième attitude peut être notée, une attitude dictée par la croyance que le corps et l'esprit de l'individu ne se trouvent pas dissociés dans la mort. L'humain ainsi ne se définit pas par le simple statut organique mort ou vivant de sa chair<sup>43</sup>:

Pour les proches, le cadavre peut être un simple signe du défunt ou n'évoquer en rien une rupture de son humanité familière. Le corps

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 143 et p. 161.

<sup>43</sup> David Le Breton, *Le cadavre ambigu : approche anthropologique*. Études sur la mort, 2006, no. 129, p. 80.

allongé sur son lit de mort est toujours la personne qu'elle fut. Des allusions courantes dans la bouche des familles ou des soignants veillant le défunt ou faisant la toilette mortuaire indiquent l'ambiguïté d'un statut maintenant la personnalité, mais l'inscrivant dans une autre modalité de relation. La reconnaissance de sa mort n'implique pas nécessairement la destitution de son humanité<sup>44</sup>.

Pensons ici aux thanatopracteurs ou aux anatomistes qui ne peuvent accomplir leurs tâches professionnelles sur le cadavre d'un proche. Le corps demeure « sacré », il doit être traité avec respect et déférence, car en lui se trouve toujours un être aimé, chéri même dans la mort. Le statut anthropologique du corps après la mort n'est donc pas unanimement compris. En dépend tout un système de valeurs, un contexte sociopolitique, des croyances religieuses propres à chaque société. Mais ultimement, les survivants doivent tous, d'une manière ou d'une autre, gérer cette dépouille, cette présence absente qui terrifie par son silence. Les rites funéraires viendront donc briser ce silence en prêtant une signification au corps mort et en codifiant et règlementant la gestuelle à adopter.

« C'est précisément la fonction du rite que de substituer symboliquement le corps au cadavre, l'être à la chose<sup>45</sup>. » Par une série de gestes et de paroles, le rite funéraire permet en effet de transformer le cadavre, vide de sens et de présence, en corps, en défunt, où subsiste toujours une trace du proche disparu. En agissant devant le corps mort comme si la personne défunte s'y trouvait toujours, l'angoisse devant le silence et l'absence se trouve conjurée par les différentes attitudes à adopter, prescrites par les codes sociaux en place. S'articulant autour de ces codes, deux attitudes peuvent être distinguées ; si la personne, par le biais de son corps doit être honorée, sa dépouille doit en revanche être congédiée. Les conduites de retenue et de séparation du cadavre sont inhérentes et essentielles au rite funéraire<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Le Breton, *La chair à vif*, pp. 259-260.

<sup>45</sup> Thomas. *Le cadavre*, p. 54.

<sup>46</sup> Ces conduites ont finement été décrites et analysées par Louis-Vincent Thomas dans : *Rites de mort : Pour la paix des vivants*. France : Librairie Arthème Fayard,

Aux États-Unis, durant le 19<sup>e</sup> siècle et encore aujourd'hui, se pratiquent chez les Chrétiens différents actes qui tendent à marquer ces deux types de conduites. Ainsi en est-il de la toilette du mort. Qu'elle soit faite au domicile du défunt par ses proches ou prise en charge par les services spécialisés (dans les hôpitaux ou les salons funéraires), la toilette du mort correspond à une forme de maternage du défunt, où son corps est nettoyé, rasé, vêtu d'habits de circonstance, manipulé avec soin<sup>47</sup>. En nettoyant les traces physiques de la mort (sécrétions, relâchement du système digestif), un semblant de vie est maintenu chez le défunt, ce qui permet de le garder plus longtemps auprès de soi. Une retenue qui rend hommage par les soins accordés et qui sert aussi les vivants. Cette purification du corps, cette préparation à un second acte, celui de l'exposition, de la mise en terre ou de l'incinération, est donc à la fois un acte de retenue mais aussi une prémisse à sa mise à distance, à son congédiement.

Le « *décédé* » que produit la mort biologique, devient un *mort* que prend en charge la ritualité. Et l'enjeu de ce traitement est de construire autrement la place que le mort occupait dans l'espace des vivants : en tant que *défunt*. L'on peut dire que la « *retenue* » du mort prépare sa *séparation*, qui, elle-même, conditionne le *remaniement* des rapports entre vivants et les relations de ceux-ci en rapport à la place du défunt<sup>48</sup>.

En plus de négocier ce nouvel espace où devra se situer le défunt, les rituels permettent aux survivants de redéfinir les rapports sous lesquels ils entreront en relation avec le mort. Car le deuil, nous disent les psychologues Marie-Frédérique Bacqué et Michel Hanus, « est essentiellement conditionné par la relation qui existait, et qui existe toujours sous d'autres modes, entre la personne qui vient de mourir et

---

1985, 294 p. Nous n'en retiendrons ici que quelques fragments afin de montrer les différentes stratégies en œuvres dans les rites funéraires afin de transformer l'absence significative du cadavre en présence symbolique du corps, du défunt.

<sup>47</sup> Gary Laderman. *The Sacred Remains. American Attitudes Toward Death, 1799-1883*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996.p 29.

<sup>48</sup> Patrick Baudry, *La place des morts : Enjeux et rites*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 117.



celle qui survit<sup>49</sup>. » Cette relation qui subsiste entre le corps du mort et le proche toujours vivant permet à ce dernier de combler l'absence par des comportements qui donnent naissance à une nouvelle dynamique, de tisser différentes relations avec ce qui reste du défunt, de son corps, son ultime présence.

Les rites de retenue, ces expressions de déférence au mort, ont bien sûr une fonction spécifique pour les vivants qui va au-delà de la retenue physique du corps du défunt. S'ils permettent l'expression d'une affection projetée sur le corps de celui qui n'est plus, ils impliquent aussi pour le survivant une forme d'*absolution*<sup>50</sup>. En prenant soin des morts, les survivants s'assurent de la bienveillance de ceux-ci à leur égard. Si l'on se fie aux théories de Freud, le deuil s'accompagne d'un sentiment de culpabilité (culpabilité d'avoir un jour souhaité la mort de la personne, culpabilité d'être encore en vie) qui doit être réglée, ne serait-ce qu'inconsciemment à travers les rituels funéraires, à travers les rites de retenue, par les marques d'affection<sup>51</sup>. Le corps du défunt devient l'agent négociateur de cette culpabilité. En prenant soin du corps du défunt, le vivant se voit pardonner la faute énorme d'être toujours en vie. La présence du corps, cette présence puissante, symbole de l'absence du proche défunt, doit être intégrée dans le quotidien des vivants afin de n'être plus menaçante. Une présence, donc, qui devra être congédiée.

Nous ne pouvons ni ne devons retenir, conserver indéfiniment le cadavre, pour des raisons évidemment sanitaires mais aussi psychologiques. Les rites de séparation permettent de situer le mort dans un lieu, réel ou imaginaire, qui garantit à la fois son passage définitif du monde des vivants au monde des morts (un passage nécessaire, si nous pensons par exemple au désespoir des fantômes errants), tout en protégeant les vivants d'une possible hantise, encore là réelle ou imaginaire, biologique ou fictive. Le cadavre représente une menace qu'il faut mettre à distance,

<sup>49</sup> Bacqué, Marie-Frédérique et Michel Hanus. *Le Deuil*. Paris : Presses universitaires de France, 2009, p. 4.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>51</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1915), dans *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968, pp. 145-185

respectueusement mais définitivement. Comme le note Thomas : « enterrer nos morts à grands frais pour n'avoir rien à se reprocher – c'est-à-dire pour être délivré de la hantise qu'ils pourraient nous infliger par leur présence obsédante dans notre conscience. »<sup>52</sup> L'inhumation est un bon exemple de ces conduites de séparation nécessaires. De la toilette à la mise en terre aux fêtes qui suivent généralement les funérailles, le rituel de l'inhumation permet aux proches à la fois d'exprimer leur affection envers le défunt tout en plaçant le cadavre à distance sécuritaire pour les vivants.

Le cimetière devient le lieu tout désigné pour héberger et donner une suite significative au cadavre. Philippe Ariès s'est penché sur l'histoire des cimetières en Europe et plus particulièrement en France pour montrer comment ses modifications au fil du temps reflètent les changements de la société face à la mort. Ainsi, en évacuant les morts des centres urbains pour les mettre en périphérie des villes<sup>53</sup>, les Parisiens font-ils la démonstration d'une nouvelle attitude qui tend vers un refus grandissant de la mort de soi et ce, dès le milieu du 18<sup>e</sup> siècle : « Si je rapproche l'insouciance de Parisiens dans cette circonstance [la destruction des cimetières urbains] de la désinvolture avec laquelle ils se déchargèrent sur n'importe qui du soin de mettre leurs morts en terre, je peux conclure à une absence de pitié à l'égard, sinon des défunts, du moins de leurs corps<sup>54</sup>. » Le désinvestissement de l'humanité des cadavres rend possible cette mise à distance de la mort, mais une distance qui se doit d'être raisonnable; le cimetière doit rester un lieu accessible par les proches afin de continuer à rendre hommage à leurs morts. Aux États-Unis, le cimetière qui se crée au 19<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup> traduit le désir de « transformer le séjour des morts en une

---

<sup>52</sup> Thomas, *Rites de mort*, p. 178.

<sup>53</sup> Philippe Ariès. *L'homme devant la mort. Tome 2 : La mort envisagée*. Paris : Éditions du Seuil, 1977 Ariès, pp. 200-205.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>55</sup> Ariès cite comme premier exemple le cimetière du Mount Auburn, au Massachusetts, datant sa création à 1831, soit quelque trente ans après le premier

« institution culturelle » pour les vivants qui aimeraient le visiter et y méditer<sup>56</sup>. » En plus de créer un lieu où les vivants peuvent participer à une activité commune de commémoration des morts, se regroupant, discutant, piqueniquant sur les lieux d'inhumation, ces cimetières donnent l'occasion aux mieux nantis de faire étalage de leur situation financière<sup>57</sup>. L'achat de lots, l'édification de monuments funéraires, marquent une nouvelle économie de la mort où la fosse individuelle, promu pour ses qualités hygiéniques<sup>58</sup>, devient un symbole du statut social du défunt.

Érigés sur le corps des défunts, ces lieux marquent dans le paysage la nécessité de se souvenir du mort malgré son absence mais aussi d'enfouir la présence de la mort, *la chose* « mort ». L'humanité est ainsi reconnue, mais le danger de la mort est tenu à distance. Jusqu'au 17<sup>e</sup> siècle, les liens entretenus avec le cadavre sont de nature beaucoup plus sensible, moins portés sur le rejet du corps, de la chose morte : « On veut l'épargner, le protéger, comme s'il portait toujours la vie en lui. Les remèdes étaient également tirés du cadavre (voir Ariès), la sueur étant bonne pour les hémorroïdes, toucher une partie malade avec la main du cadavre peut aider à la guérison<sup>59</sup>. » Cette nouvelle relation que traduit la mise à distance des cimetières et la professionnalisation graduelle des soins de thanatopraxie correspond à cette attitude qu'Ariès a nommé la « mort de toi<sup>60</sup> ». Initiée par les grands épanchements émotifs romantiques, la « mort de toi » est celle qui obstrue l'esprit, en condensant l'émotion liée au décès de l'autre uniquement sur cet autre, le fait que la mort de cet autre est aussi celle de soi, une prémonition du passage qui nous attend tous.

La « mort de toi » se double aussi au 19<sup>e</sup> siècle d'un désir de considérer la mort non plus comme une tragédie mais comme une délivrance, un relâchement se

---

exemple de cimetière rural donné par le cimetière du Père-Lachaise en 1803 : *Ibid.*, p. 240.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>57</sup> Laderman, p. 44.

<sup>58</sup> Ariès, *L'homme devant la mort*, p. 200.

<sup>59</sup> Thomas, *Le cadavre*, pp. 33-34.

<sup>60</sup> Voir Ariès, *L'homme devant la mort*, pp. 117-266.

vivant dans une « douceur narcotique<sup>61</sup> ». Cette « belle mort » devient une autre manière de draper le cadavre afin qu'il devienne témoignage visuel d'un trépas qui se fait dans le calme, qui n'a rien de terrifiant. Mais encore faut-il parer, ou préparer le corps afin qu'il traduise cette nouvelle idéologie. Car la pourriture qui s'empare de la chair lorsque les fonctions vitales cessent n'a au contraire rien de rassurant. En éloignant du regard des vivants les conséquences physiques de la mort, c'est le pouvoir de la mort elle-même qui semble mis à distance. Ce qui paraissait miraculeux au Moyen-Âge, la capacité du cadavre d'un saint à échapper aux ravages de la mort, deviendra au 19<sup>e</sup> siècle de plus en plus banal et commun<sup>62</sup>, suivant le rythme auquel les avancées technologiques en matière de thanatopraxie progressent.

La pourriture apparente du cadavre terrifie car elle semble confirmer la plus grande crainte, démontrer le plus grand pouvoir de la mort, celui d'anéantir complètement l'être :

Ainsi, la pourriture est repoussante moins comme réalité objective, nauséabonde et septique, qu'en raison des fantasmes qu'elle déchaîne. Le premier qui s'impose s'exprime dans l'équation pourrir = mourir : la pourriture, c'est le délabrement du corps, la déliquescence des chairs, supports de la vie; c'est donc la dissolution de l'être, la perte irrécusable de l'individualité<sup>63</sup>.

Si le désir de camoufler la putréfaction du cadavre est d'abord et avant tout présenté comme une nécessité hygiénique – et il y a effectivement une part de vérité dans la menace que représente la pourriture nauséabonde et septique du corps, c'est plutôt, selon Thomas, une question d'hygiène mentale dont il s'agit principalement<sup>64</sup> :

Par un mécanisme de déplacement bien connu des psychanalystes, la culpabilité est refoulée et vécue sur le thème de l'agressivité prêtée au mort. La décomposition de sa chair est perçue comme une intention de nuire : il pue et contamine parce qu'il en veut aux survivants qui l'ont laissé mourir, qui ont peut-être désiré sa mort, qui ont surtout le tort

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 119-121.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>63</sup> Thomas, *Le cadavre*, p. 84

<sup>64</sup> Thomas, *Le cadavre*, p. 85.



d'être encore en vie. Pour mettre fin à cette agressivité – donc à notre culpabilité – il suffit de l'apaiser et de le purifier; il laissera les vivants en paix quand la pourriture aura fait place au squelette blanc et propre<sup>65</sup>.

Repousser, dissimuler, retarder les traces du pourrissement s'inscrit en continuité avec le désir de faire du *cadavre-objet* un *cadavre-sujet* : « Face à l'abjection de la pourriture, nos fantasmes s'organisent selon une dynamique qui oppose le propre au sale, le beau au laid, le pur à l'impur, le dur impérissable au mou qui se délabre, le cadavre-chose au cadavre-personne<sup>66</sup>. » La thanatopraxie devient d'autant plus nécessaire lorsque le corps du défunt doit être déplacé sur une distance plus ou moins grande pour rejoindre son domicile, sa famille; c'est ainsi que les techniques de thanatopraxie ont grandement évolué aux États-Unis durant la Guerre civile<sup>67</sup>. Il importait de rendre aux familles le corps des soldats dans les meilleures conditions possibles et ce malgré les contraintes posées par la distance à parcourir entre les champs de bataille et la résidence des endeuillés. Ce qui était alors pratiqué principalement par les médecins devient alors une pratique qui se révèle bénéfique à l'individu pour son processus de deuil.

Thomas propose que l'absence de cadavre rend le deuil extrêmement complexe : « la certitude de sa mort se supporte mieux que l'incertitude qui entoure son absence et ses silences<sup>68</sup>. » L'absence se fait alors double : l'absence provoquée par le décès et l'absence du cadavre. Aussi pénible que puisse être la vue du cadavre d'un proche, sa vue empêche néanmoins tous les égarements de l'esprit que son absence peut permettre. L'incertitude de la mort d'un être cher nuira gravement au travail de deuil pour celui qui ne souhaitera pas s'y résoudre. En permettant au cadavre de « vivre » plus longtemps, les techniques de thanatopraxie préservent l'humanité en apparence toujours présente, l'humanité que le pourrissement n'a pas

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>67</sup> Laderman, pp. 115-116.

<sup>68</sup> Thomas, *Le Cadavre*, p. 46.

encore entamée visuellement. En prêtant à moyen terme au corps mort les traits du vivant, la thanatopraxie bouleverse l'ordre significatif du cadavre; ce dernier n'est donc plus la preuve physique, la présence tangible d'une absence, celle du défunt, il tend dorénavant à dissimuler cette absence en niant au mort le déroulement naturel de son nouveau statut biologique. Si les rites funéraires peuvent paraître témoigner d'une acceptation de la mort, en ce qu'elle semble graviter essentiellement autour du corps du mort, constater les manières par lesquelles est dissimulé le véritable visage de la mort vient affirmer la position des anthropologues de la mort pour qui la ritualité n'est pas basée sur l'acceptation de la mort mais plutôt sur son refus, un refus qui n'est pas un déni mais plutôt une résistance face au caractère complètement destructeur de la mort<sup>69</sup>.

Absence du mort, absence de la mort, le cadavre devient alors l'objet autour duquel s'articule le silence de la négation, un silence que vient meubler tout un système complexe de discours symboliques. Le silence de la mort devient donc celui des vivants :

En calmant l'angoisse des individus dans la représentation d'un cadavre qui n'est pas tout à fait mort ou pas encore en putréfaction, le Savoir détourne les potentialités de créativité que la conscience de la mort pourrait faire naître en chacun du lieu même de l'absence : il cadavérise les survivants plus encore que les cadavres. Ce n'est plus le défunt embaumé qui ressemble aux vivants mais ces derniers qui ressemblent au défunt pour la plus grande satisfaction des pouvoirs en place<sup>70</sup>.

Pris en charge par les institutions de thanatopraxies, libéré du poids de la signification religieuse avec la laïcisation de ces pratiques, le cadavre n'est plus uniquement la présence-absente d'un proche disparu mais pourtant toujours là, il est aussi la présence-absente du défunt dont on tente d'articuler la mort en brisant son silence. Le cadavre de l'autre, présence de mort, incite alors à tous ces gestes, toutes ces paroles

<sup>69</sup> Baudry, *La place des morts*, pp. 66-67.

<sup>70</sup> Jean-Thierry Maertens. *Ritologiques tome 5 : Le jeu du mort*. Paris : Éditions Maubier Montaigne, 1979. pp. 46-47.

qui tenteront de faire sens, autour de ce silence qui ne dit plus rien aux vivants, de ce qui se donne à voir sans pourtant rien montrer de ce qu'est la mort, absence de sens. Ainsi pouvons-nous comprendre Thomas lorsque celui-ci affirme : « La mort est silence, un silence immense et définitif : celui de l'absence et du non-sens<sup>71</sup>. » Le cadavre devient alors l'objet par lequel le silence peut être brisé, objet par lequel le sujet peut être réintégré dans le discours des vivants, dont la présence vient contrer l'absence.

### 1.3 OUTRE-SIGNIFIANCES DU CADAVRE ET DE LA PHOTOGRAPHIE

Pourtant, à vouloir tant briser le silence, celui-ci se révèle d'autant plus présent. Toutes les stratégies symboliques par lesquelles les sociétés tentent de ramener le cadavre à l'état de corps prouvent la nécessité de faire parler ce qui ne dit plus rien, figurativement et littéralement, aux vivants. Ainsi, Thomas résume-t-il : « Le silence fait corps avec la mort, naturellement puisque le cadavre est muet et culturellement puisqu'il est « outre-signifiance »<sup>72</sup> ». Cette notion d'outre-signifiance apparaît originellement chez Jean-Thierry Maertens dans le cinquième tome de la série *Ritologiques*, où l'anthropologue se penche sur les rapports entre le corps humain et la mort. Portant à la fois sur les rituels funéraires et les attitudes entourant la mort, son analyse situe le cadavre en marge du discours et l'assimile à un signe vide devant être réintégré par tous les moyens afin de contrer l'angoisse face à une mort qui ne fait plus sens :

Un long travail de deuil (mais il serait plus correct de parler de mélancolie) suit donc le décès – le précède même parfois – par lequel le discours entreprend de ramener ce cadavre outre signifiance à la norme. Tel effort exige délai : l'Autre résiste de toute sa pourriture et sa malodeur. Mais le mythe vient à la rescousse de l'entreprise rituelle

---

<sup>71</sup> Thomas, *Le cadavre*, p. 59.

<sup>72</sup> Thomas, *Le cadavre*, p. 59.

pour expliquer comme ce temps transforme le défunt en ancêtre ou en saint, en dieu ou en animal, dans un espace parsemé d'obstacles et d'épreuves, hérissé de jugements et de purifications. À y bien regarder, ce n'est pas du présumé voyage du défunt qu'il s'agit mais du laborieux travail du discours en peine de signifiants. Non-dit du sens, non-lieu des focalisations, emmagasinage de tous les possibles refoulés, le (cadavre) évoque soudain la faille du discours<sup>73</sup>.

Cette faille se fait gouffre lorsque l'on tend l'oreille aux propos énoncés autour du cadavre. En fait, celui-ci n'est pas un cadavre, c'est « un défunt », « un corps ». Il n'est pas mort, « il est parti », « il dort ». Si le cadavre est tout sauf insignifiant pour ses proches, sa dépouille doit être réinvestie d'un sens dont la fin des fonctions vitales semble l'avoir vidée. C'est par cette lunette que nous pouvons comprendre l'expérience de tous les rites reliés à la fin de la vie, de la toilette à la thanatopraxie, de l'inhumation au cimetière. Tous ces gestes et toutes ces paroles permettent de dire ce qui en fait ne peut jamais être prononcé : la mort elle-même. Pour le sociologue Patrick Baudry : « C'est dans cette confrontation à l'autre-là et à la fois disparu de son propre corps que s'amorce le travail difficile d'une mémoire, d'un travail complexe de l'image de l'autre<sup>74</sup>. » Cette « image de l'autre » qui doit être construite sur les bases de sa chair qui ne répond plus, le mort n'en a évidemment pas conscience. La construction demeure le travail des vivants. Ce qui s'érige devient alors le discours des vivants devant la mort, un discours à sens unique, soit, mais qui permet de continuer à être en relation avec le défunt : « Ce que contient l'image du corps, ce n'est pas seulement le corps, mais toujours ce à quoi le corps renvoie sans le montrer<sup>75</sup>. » Si le cadavre renvoie à la mort, le cadavre devenu défunt par procédés symboliques (paroles, gestes, rituels) renvoie à l'expérience de l'homme devant la mort. Tout comme la photographie renvoie toujours au moment de sa prise de vue et

---

<sup>73</sup> Maertens, p. 7.

<sup>74</sup> Baudry, *La place des morts*, p. 124.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 131.



au photographe, le défunt renvoie au vivant, à celui qui le regarde et lui permet d'échapper au statut de cadavre chose.

Dans *Le message photographique*, Roland Barthes suggère que la photographie peut être comprise à prime abord comme un message en apparence sans code<sup>76</sup>. Mais rapidement, le sémiologue note les manières par lesquelles un message secondaire, un message connoté, peut être trouvé au sein de l'image photographique. Le cadavre pourrait-il également être envisagé sous les mêmes termes? En se posant comme analogon parfait du défunt, dans une perspective dualiste de la mort qui dissocie le corps de l'âme, le cadavre semble pouvoir se passer de codes afin d'être « lu ». Pourtant, comme il a été précédemment démontré, le cadavre est un objet problématique, voire même dangereux pour les vivants et afin de redevenir sujet, un récit autre que celui de sa pourriture en devenir doit être construit à son sujet. Le cadavre sans code serait celui qui ne renverrait qu'à la mort organique du corps. Cet unique message, celui de la finitude inévitable de chaque être humain, doit être étoffé, étouffé, pour permettre aux vivants de maintenir un certain rapport avec le cadavre, une relation qui leur permettra de participer aux différents rituels funéraires prescrits. Donc, comme la photographie, le cadavre ne peut fonctionner comme message simplement dénoté, il doit s'exprimer par connotation, des procédés qui seront mis en place par la société des vivants. Dans l'expression photographique, Barthes voit à l'œuvre différentes stratégies qui sont celles du truquage, de la pose, des objets, de la photogénie, de l'esthétisme et de la syntaxe. Sans revenir en détail sur ces différents procédés, nous pouvons voir comment ceux-ci peuvent s'apparenter à la gestuelle, à la parole, aux rites funéraires qui s'effectuent autour du corps du défunt. Un mot est choisi, un discours est construit, une réalité est contournée, le cadavre prend place

---

<sup>76</sup>Puisque l'objet photographique se pose en analogon parfait, puisqu'il n'y a pas de transformation à proprement parler entre le sujet photographié et son image (autre qu'une réduction de « proportion, de perspective et de couleur »), aucun relai, aucun code n'intervient dans la compréhension de la photographie. Roland Barthes, « Le message photographique », dans *Communications*, 1, 1961, p. 128.

dans une structure culturelle à distance à la fois respectable et sécuritaire, son image renvoyant dorénavant à tout un système de croyances.

Si le cadavre peut être compris comme un message sans code, où des procédés de connotation doivent être appliqués afin de donner à voir autre chose que ce qui s'y trouve en surface, peut-on en retour envisager la photographie comme étant également outre-signifiante? Tout comme le cadavre doit être transformé en « signifiante sociale<sup>77</sup> » pour être accepté, la photographie doit être intégrée dans le discours afin de « faire sens ». En se situant à la fois au présent et au passé, la photographie donne à lire une conjonction impossible à déchiffrer complètement. En s'effaçant afin de donner à lire le référent photographique sans obstacle, le médium photographique dans cette optique semble s'effacer et se situer dans cette sphère outre-signifiante, un espace à meubler, à l'intérieur et à l'extérieur de l'image. Enveloppe vide et transparente, la photographie, en se posant comme prophète de mort, devient tout aussi menaçante que le cadavre. Mais qu'advient-il lorsque la photographie est celle d'un cadavre? Lorsque la présence-absente du sujet photographié donne à voir une autre présence-absente, celle du cadavre?

Dans *La chambre claire*, Barthes suggère que le portrait photographique d'un cadavre redonne vie d'une certaine manière à ce dernier, tel que le présente cette citation déjà employée dans cet essai :

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte<sup>78</sup>.

Comment ce cadavre photographique devient-il vivant, « en tant que cadavre » si ce n'est par la manière avec laquelle le cadavre devient défunt pour celui qui se trouve

<sup>77</sup> Maertens, p. 207.

<sup>78</sup> Barthes, *La chambre claire*, p. 123.

devant lui, devant sa chair ou devant son portrait? Constaté la « chose morte » c'est déjà lui refuser ce statut. Comme il a été démontré, le cadavre ne peut demeurer simplement chair, il doit trouver la manière de réintégrer le discours des vivants. Et l'entreprise photographique apparaît, de sa production à sa réception, comme une manière d'y arriver, à l'instar du rituel funéraire. Puisque regarder l'image c'est en fait regarder son sujet, regarder la photographie d'un cadavre c'est voir deux fois par-delà le support représentatif, pour retrouver le sujet au-delà de l'image photographique et pour retrouver l'individu au-delà de son cadavre. Faire échapper le mort à la mort de l'objectification, le faire renaître imaginativement et autrement, le faire redevenir sujet par le biais de mécanismes symboliques, voilà l'une des fonctions des rites funéraires, mécanismes et fonctions également à l'œuvre dans le portrait photographique post mortem, et voilà tout l'enjeu de cette pratique.

Tout comme devant la photographie, la parole fait abstraction du support représentatif - « Voici une photographie de mon chien », devient: « Voici mon chien », devant le cadavre, la chair devient « le défunt », « le mort », « la dépouille », « le reste ». Une transformation s'opère au niveau du langage afin de traduire ce que l'esprit a choisi de voir dans l'objet auquel il fait face. Si les voix du 19<sup>e</sup> siècle ne nous sont plus audibles, les portraits post mortem de cette époque donnent à lire aujourd'hui, par l'entreprise et par les images elles-mêmes, un discours entourant à la fois la photographie et la mort, telles qu'elles se vivaient alors. Avant d'entreprendre une telle lecture, l'analyse des écrits entourant la pratique photographique du portrait post mortem offre déjà une manière de comprendre comment les images produites échappent au double gouffre significatif creusé par le médium et le sujet associés.

La pratique qui nous intéresse ici, celle du portrait photographique post mortem du 19<sup>e</sup> siècle, ne s'attarde pas aux morts spectaculaires ou violentes. Les portraits produits présentent une mort en apparence sereine, paisible, voire banale. Cette pratique commune permet aux familles de se réunir autour de ces images afin de se remémorer, de commémorer leurs morts. Affichés sur les murs, conservés dans

les albums de famille ou envoyés aux proches<sup>79</sup>, les portraits trouvent une fonction et une signification qui ne laissent plus rien voir du gouffre significatif évoqué. Ces photographies impliquent un désir de se souvenir du sujet dans la mort<sup>80</sup> affirme Audrey Linkman. Pourtant, l'acte de commémoration qui se produit autour de l'image - parler du défunt, évoquer des souvenirs communs, permet de conjurer la mort au moment même où on la regarde. Une activité commune est créée, réunissant les survivants, protégeant un groupe dont la perte d'un de ses membres vient bouleverser l'équilibre et l'ordre. Regarder la mort permet de la tenir à distance. Ce que ces portraits donnent à voir, en plus du visage du mort, c'est l'expérience de la mort telle que vécue et interprétée par les vivants. Dans son essai paru à l'occasion de l'exposition au Musée d'Orsay *Le dernier portrait*, Joëlle Bolloch avance que les fonctions du portrait post mortem sont de :

confirmer que la personne a réellement existé – ce qui est particulièrement important dans le cas des enfants morts peu de temps après leur naissance ou même des enfants mort-nés -, de suppléer la mémoire défaillante pour retrouver les traits de l'être disparu, de partager ce souvenir en contemplant et faisant contempler le portrait, et d'accepter la réalité de la mort<sup>81</sup>.

Si les premières fonctions peuvent aisément être comprises, la dernière est quant à elle un peu plus complexe à comprendre et à accepter. Ces portraits témoignent-ils véritablement d'une acceptation de la mort ou ne serions-nous pas plutôt placés devant une construction habile et créatrice d'une dissimulation de la mort? Ou devrions-nous plutôt y voir non pas une preuve d'acceptation ou de déni de la mort du défunt mais plutôt un refus de son caractère complètement destructeur? Un refus qui s'exprimerait symboliquement, une seconde vie photographique qui retire à la mort sa capacité à faire disparaître complètement et pour toujours le défunt? Mais

<sup>79</sup> Jay Ruby, *Secure the Shadow : Death and Photography in America*. Cambridge : The MIT Press, 1995, p. 159.

<sup>80</sup> Audrey Linkman, *Photography and Death*. Londres : Reaktion Books Ltd., 2011, p. 14.

<sup>81</sup> Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », p. 138.

qu'il soit preuve d'acceptation ou de négation de la mort, le portrait photographique post mortem présente un miroir au spectateur forçant celui-ci à se situer non plus seulement devant le mort ou la mort elle-même, mais face à celle du défunt, voire à la sienne. Que choisira-t-il d'y voir? La mort du sujet? Un repos éternel? Un acte morbide ou simplement curieux? Un acte d'amour? La mise en scène des morts devient alors une manière pour les vivants de prendre position devant la mort même.

Le portrait photographique post mortem n'est plus uniquement tenu d'être une représentation fidèle des traits du défunt. En effet, si l'acte de commémoration se fonde sur la reconnaissance du sujet, celui-ci n'est pas tenu d'être plus que « ressemblant »<sup>82</sup>. L'exactitude des traits du défunt, déjà affectés par le relâchement musculaire qui suit l'arrêt des fonctions vitales, n'est pas une nécessité. Il pourrait même être suggéré que cette « ressemblance » approximative permet l'élaboration et l'articulation des rêveries entourant la mort du proche. Pour Serge Tisseron, « la fonction de représentation fonde moins la ressemblance de l'objet à son modèle que son pouvoir de l'évoquer. »<sup>83</sup> Un visage où les souffrances de la maladie ou l'angoisse de mort seraient apparentes priverait le spectateur du spectacle d'une belle mort. Serait alors évoquée par l'image non plus l'individu mais une expérience de la mort qui serait traumatisante. L'efficacité symbolique du portrait post mortem reposerait ainsi sur l'équilibre à trouver entre la ressemblance du défunt et la reconnaissance de codes stylistiques permettant de situer le mort dans un lieu commun et rassurant.

La photographie du défunt trace les limites d'un espace sécuritaire où aborder la mort. Peut-être pouvons-nous voir là l'acceptation de la mort mais encore faut-il qu'elle corresponde à une mort tolérable, présentable. Mais contraindre la mort à un

---

<sup>82</sup> Selon Jay Ruby, la nécessité d'une représentation fidèle des traits du défunt deviendra encore plus désuète, la simple ressemblance devenant tout à fait acceptable, lorsque les portraits post mortem auront comme sujet principal les funérailles plus que le défunt, ce qui deviendra de plus en plus commun au 20<sup>e</sup> siècle : Ruby, p. 77.

<sup>83</sup> Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image. De l'imaginaire aux images virtuelles*, Paris : Dunod, 1995, p. 158.



profil qui n'est pas toujours le sien, c'est également une manière de la dénier. En se jouant— relativement — d'elle, en la sculptant selon les désirs des vivants, c'est le pouvoir de la vie qui s'annonce haut et fort. Une vie qui se veut plus puissante que la mort, qui se veut immortelle : « In a world where a metaphysical hope for immortality is questioned by many, photographs promise a materialist realization of eternity<sup>84</sup>. » En venant porter un secours matériel au désir d'immortalité, ou encore au désir de se survivre symboliquement, la photographie se pose comme garante d'éternité, qu'elle soit celle du sujet ou celle du spectateur.

Pour bien des familles, les photographies ne sont souvent que les seuls objets à avoir survécu aux aléas de la randonnée de l'exil, à l'émigration, ou au mont-de-piété. Dans une société laïque, ce sont les seules icônes domestiques, des témoins qui, tels des esprits tutélaires, exercent la fonction religieuse de faire le lien entre les morts et les vivants et de permettre à ces derniers de situer leur identité dans le temps<sup>85</sup>.

Michael Ignatieff, sans traiter spécifiquement du portrait post mortem, propose une clé qui peut expliquer la popularité de cette pratique. L'image, en plus d'être un portrait à honorer et à chérir, un support visuel à la commémoration du défunt, devient pour le vivant un pont non pas seulement entre le défunt et lui-même, mais entre lui-même et ses descendants. En participant à cette tradition de commémoration, c'est sa propre survie dans la mémoire de ceux qui lui survivront qu'il garantit. Il situe son « identité dans le temps », un temps passé mais aussi un temps futur. « Se positionner devant la réalité du décès, c'est-à-dire devant ce qui est toujours incroyable et insupportable, c'est aussi bien empêcher que la mort se confonde avec une disparition<sup>86</sup>. » L'éternité ici devient celle du souvenir, un souvenir entretenu, dont le portrait permet la pérennité visuelle, du sujet représenté comme du spectateur.

L'acte apparaît alors tout aussi important que l'objet qui en résulte. Car si la rigidité même de l'objet, comme le squelette qui résiste à la pourriture, assure par sa

<sup>84</sup> Ruby, p. 60.

<sup>85</sup> Michael Ignatieff, *L'album russe*. Payot, 1990, p.12.

<sup>86</sup> Patrick Baudry. « La mise en scène de l'invisible », *Frontières*, Hiver 1998, p. 8.

nature même une « immortalité » dont l'esprit a tant soif, l'acte photographique témoigne du désir de s'attarder à l'évènement mort, « le plus grand révélateur de l'humanité<sup>87</sup>. » L'acte de photographier (ou de faire photographier) ses proches défunts se pose comme solution à la véritable menace, la mort la plus violente, celle de l'oubli. L'entreprise photographique du 19<sup>e</sup> siècle peut bien sûr être comprise dans une dimension économique et sociale, la classe moyenne montante souhaitant participer à la tradition du portrait peint qui appartenait jusque-là principalement à la bourgeoisie, à l'aristocratie, à la monarchie.

Venant au secours du défunt, l'acte photographique permet aussi au vivant de symboliser l'expérience de la mort d'un proche. Pour Serge Tisseron, « tout sujet bouleversé par un spectacle auquel il assiste est confronté au problème d'introjecter dans son Moi les expériences nouvelles qui en résultent<sup>88</sup>. » L'acte de photographier le défunt devient alors une manière de symboliser et d'assimiler une expérience qui devra être négocié physiquement et psychologiquement par le survivant. La photographie se fait alors écrin dans lequel préserver l'expérience du vivant devant le mort afin de pouvoir y revenir et d'en saisir la portée, de préserver des ravages du temps la chair du défunt, mais aussi d'entretenir le fantasme d'un être qui pour toujours dorénavant appartient à celui qui lui survit :

L'être cher ainsi conquis et captif à l'intérieur du survivant n'est bien entendu pas l'être cher dans sa réalité conflictuelle avec les sentiments d'affection, mais aussi de haine que celui-ci peut lui porter. Il est un être cher transfiguré, objet d'un amour exclusif que rien ne peut venir contrarier. Or les jeux de lumière et d'ombre qui caractérisent la technologie spécifique à la photographie sont particulièrement propres à organiser cette présence transfigurée<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Luce Des Aulniers, « L'inclassable évènement », dans *Actualités de l'évènement*. Sous la direction de Gad Soussana, Joseph Levy. Montréal : Liber, 2000, p. 198.

<sup>88</sup> Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, 2003, p.26.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

Transfigurée, la présence absente du cadavre, à l'intérieur du cadre photographique, devient présence présente, tangible et vulnérable plus que menaçante. Si la photographie produit des « fantômes de papier », le fantôme photographique lui n'a rien de terrifiant. Pas seulement invoqué mais aussi créé par les vivants, il donne l'occasion d'entretenir un « dialogue » avec le défunt, de poursuivre sur d'autres modes la relation qui existait avant la mort: « Voir des morts, sentir leur étrange aile nous frôler, entendre leurs traces sonores, parle donc d'abord et avant tout du désir que nous avons pour nous-mêmes de nous situer dans une continuité, par-delà la mort, d'une manière ou d'une autre<sup>90</sup>. » Le portrait photographique post mortem semble participer de la même manière aux rapports qui se construisent culturellement entre les morts et les vivants.

De la présence absente de la photographie et du cadavre, de l'outresignifiante et du besoin de réintégrer pour ces deux objets la sphère du signifiant, beaucoup a été proposé d'un point de vue strictement théorique. L'analyse stylistique de portraits photographiques post mortem fournira les éléments matériels sur lesquels poursuivre la réflexion entamée sur la nécessité d'une signification symbolique de la mort photographique.

---

<sup>90</sup> Luce Des Aulniers, *Fantômes et autres : Pourquoi les morts restent-ils présents dans nos vies?* Communication interne, séminaire COM7624, automne 2010, p.1.

## CHAPITRE II

### ANALYSE STYLISTIQUE : FAIRE SENS DE L'ABSENCE

La mort, nous dit Philippe Ariès, est iconophile<sup>91</sup>. Face à cette expérience, ou à cet événement<sup>92</sup>, l'homme cherche à remplir le vide, à combler le silence que la mort laisse sur son passage; un discours se construit autour du cadavre, autour des deuillements, afin de réparer un tant soit peu le vide. Ces mots, et en ce qui nous concerne ici plus particulièrement, ces images, témoignent d'une volonté de refuser la mort comme la fin ultime de l'existence, un refus du néant qui menace l'individu. Malgré elle, et par elle, se trouvent exprimés visuellement les souhaits d'une humanité qui cherche à inscrire le souvenir du défunt de manière permanente, une promesse faite à chaque individu que sa mémoire sera préservée par-delà son trépas. La photographie offre à l'utilisateur du 19<sup>e</sup> siècle une manière de figer les traits du défunt dont la représentation ne présente en rien une révolution stylistique. Nous verrons comment l'Antiquité et le Moyen-Âge sont convoqués dans différentes propositions de mises en scène photographiques du cadavre, et en quoi les différences notables sont le témoignage à la fois d'une époque et d'une manière de vivre la mort, mais aussi du procédé photographique lui-même.

Les auteurs qui ont procédé au recensement des photographies post mortem (Jay Ruby en tête de liste), tout comme ceux qui ont proposé une analyse du phénomène sociologique d'un point de vue formel (Joëlle Bolloch, Audrey Linkman), ont distingué des modes de représentation, des codes stylistiques récurrents. Des schémas apparaissent, le défunt présenté comme dormeur, comme toujours vivant ou accompagné d'un proche, des schémas déjà présents dans la sculpture ou la peinture, laissant présumer d'une tradition de représentation du cadavre de longue date, de

---

<sup>91</sup>Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, (Paris, Éditions du Seuil, 1983), p.7.

<sup>92</sup>Luce Des Aulniers, « L'inclassable événement », p. 198.



même que d'une attitude collective codifiée face à la mort. Que le défunt soit présenté comme s'il était toujours vivant, comme dormeur ou qu'il soit accompagné d'un proche, son corps devient le siège d'une projection de ce que représente pour le vivant ce cadavre. Car n'est-ce pas là la fonction de ce jeu du corps? Placer, mettre en scène, articuler un sens à partir d'un objet, le cadavre, qui en est dénué. Et bien que les rites funéraires évoluent en fonction des développements technopharmacologiques (thanatopraxie) et sociologiques (laïcisation de la société nord-américaine), il sera intéressant de noter que l'évolution des techniques photographiques imposera également une réinterprétation des schémas conventionnels. Et qu'en est-il aujourd'hui, alors que la pratique semble en apparence tombée en désuétude? En conclusion du chapitre seront présentées de quelles manières la survivance de la pratique et de ses codes de représentations sont perpétuées par une photographe contemporaine, Madame Manon Allard.

## 2.1 LE DÉFUNT REPRÉSENTÉ SOUS LES TRAITS DU VIVANT

Bien qu'elle ne soit pas la représentation la plus commune du cadavre, l'image du défunt présenté avec quelques attributs du vivant est fréquente dans la production photographique du 19<sup>e</sup> siècle. L'anthropologue Jay Ruby note qu'il s'agit là d'un des types de mises en scène récurrents à cette époque<sup>93</sup>. Avec ces mises en scène du cadavre, le photographe tente de présenter son sujet comme volontaire et actif, et non comme cadavre sans vie et sans voix, de dissimuler la mort en drapant le mort de caractéristiques propres au sujet vivant. Comment comprendre ce désir de manipuler le corps du mort afin de lui insuffler apparemment la vie qui l'a récemment quitté? Quelles stratégies sont employées afin de dissimuler le statut réel du sujet représenté? Afin de proposer une réponse à ces questions, il importe de revenir sur

---

<sup>93</sup> Ruby, p. 72.



quelques-unes des premières pratiques visuelles associées à la commémoration et au culte des morts, plus spécifiquement celles du portrait mortuaire antique et de la sculpture de gisants du Moyen-Âge. Nous verrons par la suite la manière dont ces schémas sont articulés par les photographes à partir du 19<sup>e</sup> siècle.

Les portraits de Fayoum, découverts à la fin du 19<sup>e</sup> siècle dans la région du même nom au centre de l'Égypte, furent produits entre les 1<sup>er</sup> et 4<sup>e</sup> siècles de notre ère, durant l'occupation romaine. Si les conditions de leur production et leur fonction initiale ne sont pas bien comprises faute de témoignage écrit, leur utilisation ultime était sans conteste funéraire. Qu'ils soient peints sur des languettes de bois ou sur une toile de lin, ces portraits étaient posés sur le visage des momies (figure 2.1). Peut-on y voir, comme le souligne Marie-France Aubert, qui fut un temps conservateur en chef au département des Antiquités égyptiennes au Musée du Louvre « une évolution matérielle et spirituelle de la société avec l'essor de l'individualisme<sup>94</sup> » ? Confrontée durant son occupation à de nouveaux rites issus de la culture gréco-romaine, l'Égypte voit ses momies dorénavant ornées de peintures qui donnent à voir l'image que le défunt souhaite continuer à montrer à ceux qui lui survivent. Tout comme pour les gisants, ces représentations ne sont à l'évidence pas celles de cadavres puisque les yeux sont ouverts et les visages colorés. Les traits ne sont pas une présentation idéalisée du statut d'un individu mais sont plutôt spécifiques au sujet momifié. Malgré le support qui affirme pourtant bel et bien la mort du sujet, son portrait le présente toujours vivant. Dans la religion égyptienne, la momification a pour fonction de transformer le mort en Osiris, en Dieu, en immortel pourrait-on avancer. Le paradoxe suivant peut être noté : alors que le procédé cherche à façonner l'immortalité du défunt, l'application d'un portrait funéraire peint ne ramène-t-elle pas à l'avant-plan le caractère résolument humain, mortel, de l'individu embaumé, venant donc interférer avec l'objectif initial ?

---

<sup>94</sup> Marie-France Aubert, « Introduction », *Portraits de l'Égypte romaine*, (Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998), p.15.

Il faut attendre le Moyen-Âge pour retrouver une représentation du défunt dans un cadre commémoratif funéraire. Sculpté dans la pierre, le bronze ou le cuivre, le gisant est une effigie en haut relief d'un homme ou d'une femme posée horizontalement, sur le dos, sur les tombeaux de celui ou celle qu'elle représente. Le tombeau de l'abbé Isarn, produit au 11<sup>e</sup> siècle, présente le plus ancien gisant connu à ce jour<sup>95</sup> (figure 2.2). Le corps de l'abbé est allongé au fond du couvercle renversé d'un sarcophage, sa tête et ses pieds apparaissant dans les deux demi-cercles situés à chaque extrémité. Bien qu'il soit toujours présenté à l'horizontal, le gisant du Moyen-Âge n'est pourtant pas à proprement parler la représentation d'un cadavre. En effet, si l'on porte attention au visage de l'abbé Isarn, on peut remarquer que celui-ci est représenté les yeux ouverts, « ni mort ni vif, mais *beatus*<sup>96</sup> » comme le montre son épitaphe gravé sur la stèle recouvrant le milieu de son corps. L'homme de foi, le regard tourné vers la vie éternelle promise par la doctrine chrétienne, échappe au simple statut de cadavre pour devenir « béat », c'est-à-dire un être bienheureux et serein. L'analyse d'autres gisants de la même époque révèle quelques stratégies supplémentaires employées par les sculpteurs pour faire de la représentation du sujet défunt un sujet en apparence vivant. Ainsi, les gisants d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, bien qu'allongés, la tête posée sur un coussin, sont en fait sculptés comme s'ils se tenaient à la verticale comme en témoigne la chute du tissu de leurs habits (figure 2.3). Impossible de voir là un manque d'attention au détail du sculpteur puisqu'un nombre important de gisants de cette époque présente ce même type de pli vertical. Une autre stratégie employée pour faire du gisant un sujet en apparence vivant se révèle dans l'analyse du geste des mains. Les chevaliers vont tenir entre leurs mains une épée, les rois serreront un sceptre, les évêques feront le geste de la bénédiction, et sur plusieurs sujets nous pouvons voir des mains jointes ou croisées, sur la poitrine, dans un geste de prière<sup>97</sup>. Si ces gestes correspondent au désir de

<sup>95</sup> Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, p. 43.

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 54.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 54.

montrer le défunt dans une attitude toujours volontaire, toujours vivante, ils permettent également de marquer symboliquement le statut, la qualité, de celui ou celle qui se trouve sous la sculpture. Le gisant devient la représentation idéalisée de son sujet. La ressemblance spécifique n'est pas prioritaire, plutôt le rang qui doit être affirmé et qui domine les choix esthétiques. Aliénor d'Aquitaine se trouve ainsi représenté tenant entre ses mains un livre d'heures, marquant sa nature dévote. Ariès note qu'il est intéressant de voir que la première représentation funéraire d'une femme soit celle d'une lectrice<sup>98</sup>. Doit-on alors s'étonner de voir apparaître, plus de 700 ans plus tard, le portrait photographique post mortem d'une femme tenant entre ses mains un livre (figure 2.4)? Symbole de dévotion, le livre marque ici la vie de la défunte plus que son trépas.

Les stratégies employées par les photographes du 19<sup>e</sup> siècle se révèlent essentiellement les mêmes que celles développées par les peintres de l'Antiquité et sculpteurs médiévaux. Ainsi, dans le portrait précédemment mentionné, l'épouse défunte est présentée les yeux ouverts, son époux la maintenant dans une position assise, tenant contre elle un livre, vraisemblablement une Bible<sup>99</sup>. Produit autour de 1845, ce daguerréotype est, par sa technique, une représentation réaliste et non idéalisée du sujet défunt. Son visage, ses traits ne sont pas altérés par le pinceau ou la buse. Pourtant, ce que nous voyons, c'est un portrait qui se veut tout de même idéalisé de la défunte; idéalisé parce que la mort cherche à être occultée par une apparence de vie. Le photographe insiste sur la vie de ses sujets. La femme s'agrippe à sa Bible comme l'homme s'agrippe à son épouse. Le geste des deux sujets photographiés retient la vie, comme le geste de celui qui tiendra entre ses mains ce daguerréotype retiendra le souvenir de ceux qui s'y trouvent représentés. Le portrait, tenu, regardé, préservé, garde vivant la mémoire du défunt.

Un autre portrait photographique, celui-ci présentant une jeune enfant, offre à voir des stratégies similaires. Avec *Petite fille au tambour* (figure 2.5), les yeux sont

---

<sup>98</sup>*Ibid*, p. 64.

<sup>99</sup>Burns, plaque 2.

également maintenus ouverts, il y a ce même souci de verticalité que nous retrouvons partiellement chez les gisants, et encore une fois la représentation d'un geste qui vient affirmer la vie en neutralisant l'immobilité de la mort. Et de surcroît ici, la couleur vient appuyer l'illusion de la vie que tente de générer le photographe. Produit en 1847, ce portrait s'inscrit dans la tradition du portrait photographique post mortem que nous pouvons qualifier de premier-dernier portrait du sujet représenté, idée développée par Joëlle Bolloch<sup>100</sup>. En effet, il est important de situer cette photographie dans le contexte de sa production. Officiellement reconnue par le gouvernement français en 1839, la technique photographique n'a pas encore dix ans au moment de cette prise de vue. Compte tenu de la nouveauté de la technique photographique et de l'âge du sujet représenté, il est vraisemblable que ce portrait soit le seul, c'est-à-dire le premier *et* le dernier tout à la fois, de cette petite fille. D'où la probable intention d'honorer la vie du sujet plutôt que d'en signifier le décès. La mort de l'enfant est en apparence masquée, dissimulée par la mise en scène déployée par le photographe.

Au premier coup d'œil, la stratégie la plus évidente qui permet de voiler la mort se trouve dans le regard de l'enfant décédée qui nous est ici « magiquement » retourné. Le photographe, ou l'un des artisans de son studio, a peint à même la plaque photographique les yeux ouverts à la petite fille. Alors que le visage du défunt est généralement fermé à tout échange, ses yeux clos l'enfermant dans une noirceur impénétrable, le regard de l'enfant ici interpelle le spectateur et le détourne de ce qui pourrait peut-être lui révéler le véritable statut du corps représenté. Une attention marquée peut révéler cependant un léger strabisme, ce qui peut enlever au potentiel de restitution de l'apparence de vie. Aux yeux artificiellement gardés ouverts s'ajoute le rose des joues, également ajouté après la prise de vue. Le coup de pinceau de l'artiste, après avoir restitué au cadavre son regard, permet maintenant au sang de venir teinter de vie le visage qui, autrement, serait d'une lividité peut-être trop

---

<sup>100</sup> Bolloch, p. 112.

révélatrice. Si la pratique de l'application de couleur sur la photographie n'est pas limitée aux portraits post mortem, puisqu'elle est aussi couramment utilisée dans le cas des portraits de sujets vivants, sa fonction n'est résolument pas la même. Alors que dans le cas du portrait d'un sujet vivant la couleur appliquée sur le visage procède d'une volonté de réalisme (un réalisme relatif ceci dit puisqu'avoir un teint aussi rosé à l'époque ne correspond pas nécessairement aux standards esthétiques), dans le cas du portrait post mortem, la couleur vient plutôt masquer le réel. Bien qu'une pratique généralisée au 19<sup>e</sup> siècle, la coloration du sujet défunt va à l'encontre des qualités reconnues alors à la photographie, soit sa capacité à représenter fidèlement et dans le détail la réalité, en masquant la lividité du cadavre.

Si ce travail sur l'image parvient à maquiller le visage de la mort, le travail du photographe sur le cadavre lui-même met en scène un corps qu'il souhaite clairement faire passer pour toujours vivant. Tout d'abord, le tambour qui est placé entre les mains de l'enfant vient briser l'immobilité et le silence que l'on attribue à la mort. Le bras gauche semble tenir le tambour tandis que la position de main droite suggère le geste qui viendra frapper d'une baguette la peau tendue. Quoi de plus banal, de plus commun et de plus vivant qu'un enfant jouant d'un petit instrument de musique? Non seulement la posture de l'enfant sous-entend le mouvement qui l'a précédé et anticipe celui qui suivra, le va-et-vient de la main sur l'instrument niant l'immobilité de la mort, mais le son même associé au tambour va à l'encontre du silence de la mort et de celui que l'on doit respectueusement au défunt. Car près de la dépouille, le silence est de mise<sup>101</sup>. Mais ici, c'est le cadavre qui demande à ce que ce silence soit rompu, mieux, il le rompt lui-même, invitant peut-être le spectateur de l'image à en faire de même, à faire « comme si » l'image représentait la vie et non un mort. Le tambour est l'un des instruments les plus anciens et ses usages sont multiples<sup>102</sup>. Qu'il soit associé

<sup>101</sup> Voir à ce sujet Maertens, p. 78.

<sup>102</sup> Voir à ce sujet Dolores A. Kunda, « Slit Logs and Sacred Cows: The History of the Drum », *Music Educators Journal*, Vol. 66, No. 1 (Sep., 1979), pp. 56-65.



aux rites funéraires et de résurrection en Chine, qu'il soit perçu comme manifestation de l'esprit des dieux en Ouganda ou utilisé comme procédé de communication dans les armées au Moyen-Âge, le tambour n'est jamais silencieux. Le rythme qu'il marque est destiné à être entendu et son insertion dans ce portrait post mortem semble tout sauf fortuite; le roulement de tambour, comme les battements du cœur, ne sont audibles que des vivants. En évoquant le son, le photographe manipule les sensorialités afin de continuer son travail de résistance face à l'immobilité et au silence associé à la mort.

Sur le daguerréotype, l'enfant est représentée en position verticale, cadrée de la tête jusqu'aux genoux, et nous fait face. Cette verticalité du corps, comme celle du gisant, est bien sûr celle de l'être humain qui se tient debout, qui n'a pas trouvé l'horizontalité de la mort. Pourtant, à bien y regarder, le drap en arrière-plan révèle au spectateur que l'enfant n'est pas debout mais plutôt allongée, son poids créant des plis et des zones d'ombres dans le tissu. En plaçant l'appareil en plongée directe (l'appareil placé au-dessus du sujet), le photographe crée l'illusion de la verticalité, mais le stratagème est révélé par l'apparence du poids qui pèse sur le drap. À cette constatation, les certitudes sont ébranlées. Soudain, le regard devient un peu improbable, les couleurs semblent fausses, la posture semble perdre de son naturel, le mouvement semble artificiellement placé. Que regardons-nous? Une enfant jouant du tambour, posant entre deux battements pour l'œil de l'appareil? Son statut est maintenant trouble. La photographie promet une représentation fidèle du réel et pourtant, elle présente ici un sujet dont le réel a été dissimulé, dont la mort a été occultée.

Le succès fulgurant de la photographie est sans contredit dû à la possibilité de reproduire de manière parfaitement réaliste son sujet. Rappelons-le, la production d'un daguerréotype repose sur le principe que la lumière réfléchie par le sujet photographié se trouve captée par la lentille de l'appareil, et redirigée ensuite vers une plaque de cuivre. Cette plaque est préalablement enduite de fines particules d'argent qui sont rendues sensibles à la lumière en étant exposées à la vapeur d'iode.

Après avoir été exposées à la lumière, ces particules noircissent, laissant apparaître l'image à la surface de la plaque de cuivre. Cette contiguïté entre le sujet et l'image photographique a mené différents théoriciens<sup>103</sup> à qualifier la photographie d'*indicielle*. Bien que largement débattu<sup>104</sup>, ce caractère indiciel de la photographie, trouve dans ce type de production à s'exprimer de manière plutôt convaincante. Par effet de causalité, le daguerréotype semble garantir une reproduction fidèle des traits du sujet. Sans vouloir ici recenser, résumer et débattre des théories sur l'aspect indiciel de la photographie, ce caractère spécifique du daguerréotype et de la photographie argentique (jusqu'à ce que les images numériques remettent en cause ce lien particulier unissant la photographie à son sujet) nous permet plutôt de tisser un lien entre les propriétés uniques au médium photographique et la présence nécessaire du vivant face à la mort, face au cadavre représenté.

Partant de la prémisse voulant que la photographie offre un accès privilégié au sujet, au « référent photographique », c'est-à-dire « non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie »<sup>105</sup>, le portrait de la petite fille au tambour place entre les mains du spectateur non pas seulement un portrait, une re-présentation, mais par effet de causalité une empreinte du corps même de l'enfant.

L'expression a été explicitée précédemment, le cadavre est, pour l'anthropologue Jean-Thierry Maertens, « outre-signifiant ». Pour le survivant, le cadavre est tout sauf insignifiant. Il conserve, pour ceux qui lui survivent, une signification qui dépasse sa simple matérialité. Le langage et la ritualité funéraire contribuent à maintenir le défunt en équilibre près du gouffre qui le menace : le

<sup>103</sup> Rosalind Kraus, Roland Barthes et avant eux, en termes moins peirciens, André Bazin, pour ne nommer que ceux-ci.

<sup>104</sup> Les essais et échanges de différents théoriciens recensés par James Elkins reviennent fréquemment à ce trait particulier : John Elkins (éd.) *Photography Theory*, New York, Londres : Routledge, 2007.

<sup>105</sup> Barthes, *La Chambre claire*, p. 120.

silence, le vide, le rien, le non-sens de la mort. Le sociologue Patrick Baudry propose que : « Si l'on dit « le corps » et non pas le « cadavre », ce n'est pas par pudeur, convenance, refus d'affronter « la mort ». Mais parce qu'il s'agit de refuser l'inhumain. »<sup>106</sup> Ainsi, nous ne parlons jamais du cadavre d'un proche, nous parlons du défunt, de sa dépouille, de son corps; il n'est jamais non plus tout simplement « mort », il « repose », il est « parti », il est « au ciel ». Si la photographie ne possède pas les moyens du langage verbal, elle possède néanmoins des stratégies esthétiques qui lui sont propres afin de permettre au cadavre de prendre sens. Par la mise en scène photographique, nous assistons ainsi à une « mise en sens » de la mort. Devant la mort, devant le chaos symbolique qu'elle peut réactiver et la menace qu'elle fait planer sur les survivants, la société doit trouver le moyen de réinstaurer un ordre nécessaire à sa propre survie. Dans cet exemple photographique, la mise en ordre passe par une remise en place du corps du défunt dans la sphère des vivants. Le « regard » qui lui est rendu, la couleur aussi, le geste et le silence sont remplacés par le mouvement et le bruit, l'horizontalité par la verticalité.

Comme nous l'avons avancé en ouverture de ce chapitre, la mise en scène du défunt représenté comme vivant n'est pas le type de représentation que l'on retrouve le plus souvent lorsque nous consultons différentes archives, différents ouvrages sur le sujet. Avant d'aborder la mise en scène du défunt représenté comme dormeur, tentons de fournir une explication possible à la disparition progressive du premier type de mise en scène. La clé se trouve peut-être dans la spécificité du médium photographique, dans son caractère indiciel.

Si certains spectateurs d'aujourd'hui peuvent être trompés par les stratégies employées par le photographe et y voir le portrait d'un sujet vivant, le spectateur contemporain de sa production, lui, n'est pas dupe. Le daguerréotype, une copie unique, rappelons-le, appartiendra à la famille qui l'a fait produire. Nous pouvons comprendre les motivations qui ont mené à la représentation de l'enfant comme si

---

<sup>106</sup> Baudry, *La place des morts : Enjeux et rites*, p.152.

elle était toujours en vie, un désir de garder un souvenir de la vie plutôt que de la mort de celle-ci. Par contre, en plaçant entre les mains de la famille non pas une simple représentation de la fillette mais en quelque sorte le modèle lui-même<sup>107</sup>, impossible pour ses proches de faire complètement abstraction du fait que ce modèle est décédé. La photographie qui cherche à s'affirmer comme déclaration de vie, comme le suggère Geoffrey Batchen<sup>108</sup>, ne peut ici être que confirmation de mort, malgré le talent et ce que l'on peut supposer être la volonté du photographe. Le procédé proposé, dès lors, ne peut plus être opératoire. Le réalisme inhérent au médium photographique de même que sa contigüité avec le sujet rend impossible une projection fantasmatique de vie sur le cadavre. Les représentations peintes ou sculptées du cadavre comme toujours vivant, si elles arrivent à créer pour les proches en deuil un souvenir idéalisé du défunt, deviennent problématique avec le médium photographique. D'autres stratégies devront alors être déployées.

## 2.2 LE DÉFUNT REPRÉSENTÉ COMME DORMEUR

Lorsque le sujet défunt n'est pas physiquement manipulé afin d'être représenté comme toujours vivant<sup>109</sup>, le photographe a recours à une autre stratégie, celle-là métaphorique, celle de la mort associée au sommeil. Cette association, nous pouvons en retracer les origines dans l'Antiquité grecque; dans l'Odyssée d'Homère, le dieu du sommeil, Hypnos, est le frère jumeau du dieu de la mort Thanatos. Le mot cimetière lui-même vient du grec *koimêtêrion*, soit : le lieu où l'on dort. La religion chrétienne reprend également cette association. Dans l'évangile selon Luc, lorsque Jésus se rend au chevet de la fille de Jaïre, récemment décédée, il s'adresse à la foule

<sup>107</sup> Pour emprunter la terminologie d'André Bazin, p. 14.

<sup>108</sup> Geoffrey Batchen, *Forget me not : Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press, 2004, pp. 82-84.

<sup>109</sup> Bolloch, pp. 126-127.



en ces termes : « Ne pleurez pas, elle n'est pas morte, mais elle dort<sup>110</sup> » avant d'accomplir le miracle de sa résurrection. Et comme le note Edgar Morin, « le sommeil est la première expérience empirique de la mort<sup>111</sup>. » Dans l'imaginaire collectif comme dans l'expérience sensorielle individuelle, la mort s'envisage à travers les caractéristiques qu'elle partage avec le sommeil, soit son immobilité et son silence.

La pratique du portrait mortuaire, une représentation peinte du sujet défunt, apparaît à la Renaissance et connaît un essor tout particulier en Flandres et dans les Pays-Bas à la fin du 16<sup>e</sup> siècle<sup>112</sup>. Voués à un usage privé, ces tableaux présentent bien souvent un plan rapproché du défunt dans son lit de mort. Dans ce *Portrait d'un enfant mort* (figure 2.6), une jeune enfant repose sous la couverture, les yeux clos, la tête posée sur un oreiller et couverte d'un bonnet blanc. Dans cet autre exemple de Pieter Pieters (figure 2.7), une femme âgée est présentée de manière similaire, les yeux fermés, un bonnet sur la tête, le corps recouvert. Si des exemples de sujets plus nobles (bourgeois, clercs, etc.) peuvent être trouvés, il est intéressant de constater ici l'humilité des sujets représentés. On y décèle le besoin d'une classe sans doute moins aisée de produire le dernier portrait d'un proche décédé, un portrait qui se veut à la fois un rappel des traits du disparu, mais également la représentation d'une manière de mourir, un trépas qui, vécu dans la foi religieuse, se vit dans le calme et la sérénité. Si quelques exemples peuvent être trouvés où les traits tordus du défunt semblent suggérés qu'il a durement agonisé avant sa mort (par exemple la *Jeune Femme sur son lit de mort* du Musée de Rouen, (figure 2.8)), nous pouvons nous interroger sur l'usage véritable de ces tableaux; leur fonction commémorative doit être remise en question. Pourquoi conserver une image d'un proche défunt le représentant en pleine

<sup>110</sup>Bible de Jérusalem, Traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, Luc, 8 : 52.

<sup>111</sup>Edgar Morin, *L'homme et la mort*. Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 139.

<sup>112</sup>Emmanuelle Héran, « Le dernier portrait ou la belle mort », *Le Dernier Portrait*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 25.



souffrance? Ne s'agirait-il plutôt pas là d'une scène de genre plus qu'un portrait commémoratif destiné à un usage domestique?

Comme nous le remarquons également dans les portraits photographiques post mortem, il est intéressant de noter que bien que ces tableaux soient produits à une époque où les comportements à adopter sont dictés par les préceptes religieux, nous n'y retrouvons pas de trace visible de références à la religion. La Réforme, dont est issu le protestantisme, a voulu mettre de l'avant une vénération dépouillée. Ainsi, les représentations visuelles (peintures, sculptures) qui ornent les lieux de culte catholique sont dans les églises protestantes mises de côté. Non pas seulement un refus de l'imagerie religieuse, cette approche à la dévotion tend à abolir toute forme de médiation matérielle entre le pratiquant et son Dieu. Le culte de l'icône est ainsi aboli au profit d'une foi qui peut se vivre en tout temps et en tout lieu, sans devoir reposer sur une image ou un objet.

Ces plans très rapprochés des corps des défunts ne sont pas sans rappeler les masques funéraires qui ont trouvé un marché beaucoup plus vaste au 18<sup>e</sup> siècle, étant dorénavant produits non plus seulement pour l'élite, les rois ou les saints, mais pour une population beaucoup plus vaste<sup>113</sup>. Le masque funéraire, bien qu'il ne soit pas à proprement parler une mise en scène du cadavre, présente avec les portraits peints de défunts et avec la photographie post mortem des liens suffisamment importants pour qu'il soit analysé d'un peu plus près<sup>114</sup>.

Le masque qui présente les traits du défunt, les yeux clos, les traits détendus, s'apparente au visage du dormeur bien qu'en l'occurrence, l'illusion peut sembler moins efficace dans la création d'une illusion du sommeil puisque sa production même implique la mort du sujet représenté. Son efficacité par contre, pour ce qui est de représenter avec exactitude les traits du mort, s'apparente à la qualité de représentation qu'offre la photographie. Le caractère indicel de la photographie est le

---

<sup>113</sup>Héran, p. 28.

<sup>114</sup>Le lecteur curieux de cette pratique pourra se référer à l'essai d'Emmanuelle Héran « Le dernier portrait ou la belle mort », précédemment cité.

même que celui du masque, une relation contigüe nécessaire entre sujet et représentation étant indispensable à la production de l'œuvre. La comparaison qu'offre André Bazin entre la photographie et le masque funéraire, bien qu'il ne considère pas spécifiquement la production du portrait photographique après décès, trouve dans la photographie post mortem une expression éclatante..

Il existe cependant un autre type de production photographique qui s'éloigne de la représentation du lit de mort pour représenter le corps du défunt comme dormeur plutôt que comme cadavre. Certains exemples vont présenter le défunt dans un cadrage similaire aux premiers portraits peints discutés précédemment : un plan serré du visage, la tête reposant sur un oreiller, les yeux clos, les traits détendus. Si un lien peut être tracé entre la production photographique et la tradition figurative développée par les peintres européens au 16<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il existe un aspect purement technique auquel est soumis le photographe, qui le force d'une certaine façon à adopter le même type de cadrage. Puisque le cercueil était à cette époque, construit sur mesure après la mort de l'individu selon ses caractéristiques physiques, le photographe, s'il préférait minimiser la manipulation du corps, était limité à la chambre où le défunt était exposé<sup>115</sup>. Un cadrage serré autour du visage du défunt permettait au photographe de faire abstraction de la pièce où il doit photographier le mort.

Prenons comme exemple ce portrait d'une fillette allongée (figure 2.9). Vêtue d'une jolie robe, les cheveux bien coiffés, les chaussures cirées, la jambe gauche croisée sous la jambe droite, les mains non pas jointes ou croisées en un geste de prière mais placées l'une près de l'autre sur le ventre de l'enfant, la fillette semble paisiblement endormie. La position du corps éloigne ce type de représentation de celles associées au lit de mort discutées précédemment. Au premier regard, rien n'annonce ici qu'il s'agit du « dernier » repos de la fillette. La manière dont ses membres sont disposés n'a rien de la verticalité des gisants ou de la rigidité du

---

<sup>115</sup>Ruby, pp. 69-72.

dormeur dans son lit de mort. Ici, la fillette semble être photographiée à l'improviste, comme si on la surprenait assoupie. Sa pose est celle d'un dormeur oui, mais le sommeil évoqué ici n'est pas celui que Jay Ruby nomme le « Last Sleep »<sup>116</sup>. Plus que sa référence au sommeil, ce qui semble davantage trahir le véritable statut de l'enfant photographiée réside dans l'élégance des vêtements choisis, une mise en beauté aussi faste généralement rare chez les enfants.

La mise en scène du défunt présenté comme dormeur, si elle n'affirme pas non plus spécifiquement la mort du sujet, offre néanmoins à l'esprit une certaine cohérence entre l'expérience empirique de la mort et ce qui est représenté photographiquement. Si elle s'apparente ici au sommeil, la mort est néanmoins beaucoup plus avouée que dans les portraits de défunts présentés comme toujours vivants. À l'époque victorienne, les photographies d'enfants endormis n'étaient pas aussi coutumières qu'elles peuvent l'être aujourd'hui. La lourdeur de l'équipement et du processus font de la photographie une action qui nécessite beaucoup de temps. Difficile dans cette situation de prendre un cliché impromptu, spontané, d'une enfant endormie sur un canapé. Et puisqu'il est habituel de représenter les enfants décédés dans ces poses, allongés, yeux clos, et que ces images sont appelées à être montrées, à circuler<sup>117</sup>, nous pouvons en déduire que le spectateur de cette époque comprend à première vue que ces images d'enfants endormis sont en fait des photographies post mortem. Cette association du sommeil à la mort permet aux endeuillés de regarder le visage du défunt en y projetant toutes les promesses du sommeil : apaisant mais surtout temporaire. Si la mort d'un enfant est « la première mort intolérable »<sup>118</sup>, ce type de mise en scène offre, le temps d'un regard, de rendre l'intolérable un peu plus acceptable.

---

<sup>116</sup> Ruby, p. 65.

<sup>117</sup> Bolloch, p. 157.

<sup>118</sup> Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, p. 253.

### 2.3 LE DÉFUNT ACCOMPAGNÉ – LES VEILLEURS

Un autre schéma visuel peut être observé dans les portraits photographiques post mortem au 19<sup>e</sup> siècle : celui du défunt accompagné d'un proche vivant. Avec ce type de mise en scène, le sujet principal n'est plus uniquement la personne défunte. Que celle-ci soit présentée comme dormant ou en apparence toujours vivante, un autre personnage se trouve maintenant à ses côtés, celui que nous pouvons appeler le « veilleur ». Qu'il soit époux, épouse, parent ou ami, le veilleur apporte au portrait post mortem une dimension nouvelle; plus uniquement un portrait du défunt, il devient la représentation d'une relation, d'un rapport à documenter, à préserver, puisqu'une des deux parties n'est plus. Le portrait semble ainsi raconter autre chose que la vie ou la mort du sujet défunt. Ce qu'il donne à voir très clairement, c'est l'importance du regard. Le veilleur, dans la grande majorité des photographies consultées, regarde le défunt. Dans *Jeune femme avec bébé et figurine de chien* (figure 2.10), nous pouvons voir une femme regardant l'enfant décédée<sup>119</sup>.

Lorsque ce veilleur regardera le portrait pour lequel il a posé, il posera à nouveau son regard sur le défunt, à travers l'image. Il veille sur le corps du défunt, lors des pratiques funéraires et lors de la prise de la photographie, et il veille ensuite, par l'acte de contemplation de l'image, sur son souvenir. Regarder protège ici de l'oubli. Le regard devient ainsi une promesse faite envers le défunt de préserver sa mémoire. Peut-on ensuite imaginé que le veilleur, se voyant sur l'image dans l'acte de regarder le défunt, y puise un certain réconfort devant sa propre disparition inéluctable, imaginant par-delà sa propre mort le regard d'un proche se posant sur lui?

Nous pouvons également présumer que cette image, entre les mains des proches du défunt qui ne sont pas inclus dans la mise en scène photographique, peut

---

<sup>119</sup>Linkman avise qu'il est judicieux de ne pas prétendre de la relation entre les sujets photographiés. Dans un cas particulier, un portrait s'est avéré être celui d'une tante et de sa nièce plutôt que de celui d'une mère avec son enfant : Linkman, p. 57.



aussi leur procurer une source de réconfort. Ce portrait post mortem, puisqu'il n'est plus uniquement le portrait du défunt, est aussi le portrait et la preuve des attentions portées à la dépouille. Pour les membres de la famille qui n'auraient pu assister aux rituels funéraires, de la toilette à l'inhumation, ce portrait où le défunt n'est pas seul leur garantit que tout comme l'objet photographique, le corps du mort est entre « bonnes mains ». L'objet tenu est ainsi d'une certaine manière la preuve tangible que le corps a été pris en charge, toiletté par les proches et, par extension, le spectateur peut imaginer que la suite des rites funéraires essentiels a également été respectée.

C'est à ce titre, celui de témoin du respect des soins et protocoles funéraires, que le travail du photographe Kasimir Zgorecki se fait particulièrement éloquent. Émigré polonais habitant le nord de la France, Zgorecki a immortalisé la vie de toute une communauté attirée par l'espoir d'une vie meilleure dans cette région qui offrait, par la multitude de ses mines, de nombreuses possibilités d'emplois. Ces clichés montrent des devantures de magasins, des mariages, des événements sportifs, mais sa collection d'images contient également une trentaine de portraits d'enfants décédés<sup>120</sup>. Pris entre 1924 et 1940, plusieurs années après que la pratique ait perdu en popularité ailleurs qu'en Europe et aux États-Unis, les photographies de Zgorecki (figure 2.11) illustrent le besoin toujours présent au sein des communautés culturelles exilées de garder un lien avec la famille éloignée, une communication qui implique également de montrer la mort de ses membres et le soin dont ils bénéficient. Pour qui ne pourra assister aux funérailles et ainsi avoir accès au corps du défunt une dernière fois, cet instrument visuel devient essentiel car l'absence de cadavre rend le travail de deuil particulièrement ardu<sup>121</sup>. La photographie permet à qui n'a pu participer aux

<sup>120</sup> Bolloch, *Photographie après décès*, pp. 137-138.

<sup>121</sup> L'anthropologue Louis-Vincent Thomas écrit : « ...si la présence du cadavre angoisse en tant que symbole de perte, de précarité de la vie humaine et de pourriture inéluctable, elle est aussi rassurante : le défunt est *là*, reconnu par les siens (un cadavre défiguré équivaut, dans une certaine mesure, à un cadavre absent; et la certitude de sa mort se supporte mieux que l'incertitude qui entoure son absence et ses silences.



rituels funéraires de constater la mort, et le portrait où le défunt n'est plus peut également être lu comme la promesse que le cadavre a bel et bien été pris en charge. Le mort est honoré et la mort est tenue à distance<sup>122</sup>. Le portrait post mortem devient donc le portrait d'un vivant honorant, « veillant » la mémoire d'un défunt, de même que veillant sur l'ordre social auquel participent et contribuent les rituels funéraires.

#### 2.4 « SLEEPING BEAUTY » - UNE NOUVELLE VISION DE LA MORT

Comme le note Audrey Linkman, la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle voit se produire différents bouleversements dans l'exécution des rituels funéraires aux États-Unis<sup>123</sup>. D'abord, le cercueil, qui jusqu'au milieu du siècle est une simple boîte en bois de forme hexagonale afin de suivre les contours du corps humain, devient de plus en plus élaboré. Le nom même changera. En anglais, le cercueil d'abord nommé « coffin », devient « casket ». À l'origine, un « casket » a pour fonction de contenir des bijoux, des objets précieux. Maintenant, il contient des restes humains, et ses différents degrés d'ornementation deviennent le témoignage de la situation financière des familles. Le cercueil devient une manière de rendre hommage au défunt en lui offrant un dernier lieu de repos élégant et confortable, les nouveaux cercueils pouvant désormais être doublés de satin et de soie. De plus, il permet d'affirmer le rang qu'occupe la famille dans la société. Ainsi, comme le suggère Linkman : « As such, it

---

Si rien n'est plus tragique que l'absence du cadavre, doublement absent parce que mort et non là, il importe d'y remédier : d'où la pratique des substituts que prolongent les funérailles fictives. Les substituts peuvent être de différentes natures selon qu'ils procèdent de la magie de contact, des principes métonymiques ou du remplaçant symbolique. » in Thomas, *Le cadavre : de la biologie à l'anthropologie*, p. 46

<sup>122</sup> Sur cette fonction double du rite, voir : Thomas, *Rites de mort : Pour la paix des vivants*.

<sup>123</sup> Linkman, p. 62.

became standard practice to feature caskets prominently in American post-mortem portraits, often at the expense of the dead person. »<sup>124</sup>

Les techniques de thanatopraxie se développeront aussi grandement durant la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'est traduit en anglais et publié aux États-Unis en 1840 l'ouvrage du chimiste français Jean-Nicolas Gannal *Histoire des embaumements* (d'abord paru en France en 1838), la technique de thanatopraxie devient alors de plus en plus pratiquée par la communauté médicale américaine, qui parvient ainsi à préserver les cadavres afin d'en faire la dissection dans les écoles médicales<sup>125</sup>. Bien que la guerre civile américaine ait popularisé les pratiques de thanatopraxie, la technique reste en revanche dispendieuse. Les entrepreneurs de pompes funèbres offrent aux soldats un prix réduit mais les corps qui bénéficient de ce traitement sont ceux d'officiers ou de membres de familles nanties<sup>126</sup>. Ainsi, le corps du président Abraham Lincoln sera embaumé suite à son assassinat en 1865 afin de permettre le transport de sa dépouille durant une vingtaine de jours vers Springfield, s'arrêtant dans plusieurs villes du nord en cours de route. Cependant, la nouvelle pratique de préservation des corps devient tellement populaire et rentable qu'à la fin de la guerre, en 1865, non seulement le gouvernement a-t-il sanctionné la méthode mais tous les soldats qui sont morts cette année-là à l'Armory Square Military Hospital de Washington ont été embaumés au cas où un membre de leur famille viendrait demander à récupérer leur corps<sup>127</sup>.

Cette volonté de donner au cadavre une apparence de vie et de la préserver le plus longtemps possible semble correspondre à cette nouvelle perception de la mort dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle décrite par Philippe Ariès comme la *mort sale*<sup>128</sup>. S'appuyant sur des écrits de Tolstoï et Flaubert, Ariès note que dans l'imaginaire

---

<sup>124</sup>Linkman, p. 63.

<sup>125</sup>Laderman, pp. 113-114.

<sup>126</sup>Laderman, p. 114.

<sup>127</sup>Laderman, p. 114.

<sup>128</sup>Ariès, *L'homme devant la mort*, II, pp. 277-279.

collectif, la mort n'est plus belle ou romantique, ces aspects plus dégoutants reviennent dorénavant à l'avant-scène.

La mort ne fait plus seulement peur à cause de sa négativité absolue, elle soulève le cœur, comme n'importe quel spectacle nauséabond. Elle devient inconvenante, comme les actes biologiques de l'homme, les sécrétions de son corps. Il est indécent de la rendre publique. On ne tolère plus de laisser n'importe qui entrer dans une chambre qui sent l'urine, la sueur, la gangrène, où les draps sont souillés. Il faut en interdire l'accès, sauf à quelques intimes, capables de surmonter leur dégoût, et aux indispensables donneurs de soins. Une nouvelle image de la mort est en train de se former : la mort laide et cachée, et cachée parce que laide et sale<sup>129</sup>.

La mort « laide et sale » doit alors se faire « belle et propre », ce qu'offre la thanatopraxie. L'apparence de vie est conservée, de façon principalement cosmétiques, les phénomènes de putréfaction étant tenus, du moins pour un temps, à distance. Nous voyons se dessiner, à la lumière des changements évoqués, le profil d'un nouveau rapport à la mort. Elle est maintenant affaire de grands spécialistes, des fabricants de cercueils aux embaumeurs, elle n'est plus affaire de famille. La mort est mise à distance. Et le mort avec elle. Du moins photographiquement.

Parallèlement à ces changements, la pratique de la photographie subira elle aussi un bouleversement majeur avec l'arrivée du premier appareil Kodak en 1888. Inventé et mis en marché par George Eastman, le Kodak se présente comme une petite boîte contenant une pellicule de cent poses préalablement installée à l'intérieur de l'appareil. Lorsque son utilisateur avait épuisé toutes les poses, il retournait l'appareil, avec la pellicule toujours à l'intérieur, à l'usine de Rochester, dans l'État de New York. La pellicule utilisée était retirée, une nouvelle était installée et l'appareil était retourné à l'utilisateur. Les photos une fois développées étaient par la suite aussi envoyées. Ainsi, le slogan trouvé par Kodak pour exprimer la nouvelle simplicité du procédé « You press the button, we do the rest » pouvait-il charmer une partie de la population pour qui les procédés photographiques précédents étaient

---

<sup>129</sup>*Ibid.*, p. 279.

beaucoup trop compliqués ou salissants. Rapidement, les photographes amateurs se multiplient. Près de dix ans après la mise en marché du premier Kodak, on estime à plus de 1,5 millions le nombre d'appareils mis en circulation<sup>130</sup>. Dorénavant, plus besoin de faire appel à un professionnel pour immortaliser photographiquement les événements importants d'une vie; la naissance, le baptême, le premier ou dernier jour de classe, le mariage, le départ pour la guerre, et même le trépas peuvent être photographiés par les proches eux-mêmes. Cela place donc le photographe professionnel dans une situation délicate; ce qui autrefois assurait sa stabilité financière se voit maintenant menacé par la démocratisation de la pratique photographique. Les gens produisent leur propre portrait, la présence d'un tiers inconnu n'est plus nécessaire, la technologie étant dorénavant à la portée de tous. Face à cette menace pour son commerce, le photographe doit se faire inventif; il doit mettre de l'avant ses aptitudes techniques, sa sensibilité esthétique. Une attention encore plus spécifique qui doit être portée à la lumière, au cadrage, au décor sera alors de mise.

Alors, le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle voit les technologies de thanatopraxie et les avancées en photographies se combiner pour amener un bouleversement dans les pratiques de la photographie post mortem. Les morts peuvent être préservés plus longtemps et les amateurs ont maintenant accès à un appareil leur permettant de prendre facilement des portraits de leurs proches. Une conséquence de ce transfert de la production des images vernaculaires de la sphère publique et professionnelle des studios à la sphère privée et amateur peut ainsi être observée à travers l'évolution stylistique des portraits post mortem de la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Cette évolution est notée par le Dr. Stanley Burns dans sa description d'une photographie produite en 1901 :

---

<sup>130</sup>Fineman, Mia. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd\\_kodk.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm) (October 2004)  
Consulté le 22 octobre 2013.



In some images, the deathbed or casket was draped with a lace canopy to make it look like a bed in which a person was simply sleeping. This softened death scene was the beginning of the dying of death in America. The harsh, close-up postmortem photograph gave way to a beautified somber death scene. This particular scene was created in the home. By 1910, the home parlor was renamed the « living room » and the funeral « parlor » had become the place where most bodies were viewed<sup>131</sup>.

La photographie qui accompagne ce texte est titrée *Sleeping Beauty, A Child Rests at Home* (« La belle au bois dormant », enfant reposant à la maison) (figure 2.12). Si le titre peut faire référence à la mort associée au sommeil tel que vu précédemment, la représentation du défunt raconte, elle, une toute autre histoire.

À première vue, si ce n'était du titre, la photographie semblerait présenter la vue d'une pièce, d'une chambre à coucher, lourdement décorée. En effet, la tenture du lit, les rideaux, le tapis, les fleurs, les draps et les oreillers, tout semble tendre à noyer la figure de l'enfant qui se révèle à l'œil attentif au centre de l'image. Le Dr. Burns qualifie ce type de représentation de scène de mort adoucie (*softened death scene*). Ce qui est adouci, voire même effacé, se sont les contours du corps du défunt. Que regardons-nous véritablement? Pouvons-nous toujours qualifier cette image de portrait? L'agonie, la laideur dirait Ariès, se trouvent masquées par une abondance de textures, de contrastes lumineux, et même ici d'odeurs.

La présence des fleurs dans les portraits post mortem témoigne d'une tradition qui dépasse largement le cadre photographique. Si les fleurs sont jadis associées à la représentation du paradis au Moyen-Âge et durant la Renaissance en Occident<sup>132</sup>, elles sont aussi fréquemment portées durant les processions funéraires, déposées à l'intérieur ou sur le cercueil avant sa mise en terre, puis placées ou même plantées près du tombeau dans les siècles qui suivent. Or, la tradition d'offrir des fleurs lors des rituels funéraires et d'en entourer le défunt est selon Ariès plutôt récente qui en

<sup>131</sup>Burns, *Sleeping Beauty*, plaque 93.

<sup>132</sup>Ariès, *L'Homme devant la mort I*, pp. 32 et 34.



situe l'émergence au début du 19<sup>e</sup> siècle<sup>133</sup>. Si la présence des fleurs lors de l'exposition du cadavre peut être interprétée comme une offrande au défunt, il ne faut pas oublier la fonction plus utilitaire des bouquets : leur capacité à dissimuler les odeurs corporelles du corps en décomposition. Les arrangements floraux parviennent donc à cacher la mort, du moins une partie de ses manifestations physiques, tout en rendant un dernier hommage au défunt.

Un autre portrait de la collection Burns vient fournir un exemple probant de la scène de mort adoucie, où le cadavre se trouve mis à distance par une ornementation démesurée du salon où il se trouve exposé. Dans *James Thomas Moss auprès du cercueil de sa femme, Lasha Etna Moss* (figure 2.13), daté de 1916, le visage de l'épouse défunte se perd dans la quantité de fleurs que le visage dans le portrait précédemment analysé. Ici aussi l'interrogation demeure : que regardons-nous ? Ce que nous remarquons d'abord, c'est une pléthore de fleurs. Elles couvrent plus de la moitié de l'espace représenté. Puis à l'avant-plan, un homme assis, la tête appuyée sur une main, lit un livre. Les murs derrière lui présentent quelques cadres, quelques portraits photographiques. Puis, nous remarquons le visage d'une femme allongée derrière lui. Son corps est caché par des fleurs et par le profil de l'homme. Le titre de l'image nous informe de la relation entre les deux individus et du statut de la femme allongée. Si cette image se veut commémorative, que vient-elle commémorer ? Les traits de la défunte à peine visibles, il est difficile de prêter à ce type de portrait la même fonction que celle attribuée aux portraits vus précédemment, où le corps et le visage du défunt sont clairement visibles, occupant une place importante de l'image. Ce que l'acte photographique ici tend à réaliser ne serait pas en dominante le portrait du visage de la morte afin de produire un support visuel permettant aux proches survivants de conserver le souvenir de ses traits, mais plutôt une preuve visuelle du service funéraire rendu. À ce titre, peut-être cette image peut-elle être qualifiée de mémorielle plus que de commémorative. Mais commémoration il y a toujours. Ce

---

<sup>133</sup> Linkman, p. 65.

que cette image et la précédente commémorent, ce n'est plus seulement le mort. Elles commémorent autant sinon plus l'hommage rendu au mort par les vivants. Dans le cas de James Thomas Moss, la photographie représenterait ainsi le service funéraire offert par un mari à son épouse défunte. Un époux pieux (nous pouvons présumer que le livre qu'il lit attentivement est une Bible), recueilli auprès du corps de sa femme, celle-ci entourée d'une généreuse quantité de fleurs et de couronnes de fleurs, et sur les murs, les portraits d'ancêtres qui à la fois veillent sur la défunte et sur lesquels veillent toujours les vivants qui contemplent, par le biais de cette image, leur photographie.

Mais ce qu'avance sombrement le Dr. Burns doit ici être observé plus attentivement. Lorsque celui-ci affirme que ce type de représentation marque le début de « la mort de la mort » en Amérique, que veut-il dire réellement? Si le corps du défunt est beaucoup moins apparent, c'est que le portrait post mortem n'a plus à remplir les fonctions de « premier dernier » portrait du défunt. Si le mort est apparemment mis à distance, ses traits de moins en moins visibles, l'émphase qui semble désormais être placée sur les survivants signifie néanmoins que l'évènement de la mort, les rituels funéraires qui s'en suivent sont tout de même suffisamment importants pour mériter d'être photographiés. Si la fonction du portrait post mortem n'est plus la même, le besoin de marquer l'importance du trépas sur les vivants, lui, demeure.

## 2.5 PRATIQUE ACTUELLE DANS LE CAS D'UN DEUIL PÉRINATAL

Loin d'être confinée au 19<sup>e</sup> siècle, la pratique de la photographie commémorative post mortem est aujourd'hui toujours bien vivante. La démocratisation de la photographie et la popularité du médium permettent aux individus de créer, au cours d'une vie, un nombre important de portraits. Dès sa naissance, l'enfant est photographié. Il n'apparaît plus essentiel, en cas de décès de

l'enfant, de créer un « premier dernier » portrait comme cela est le cas à l'époque victorienne. Pourtant, dans le cas d'un décès périnatal, la photographie demeure un outil important, même s'il demeure peu connu du grand public. C'est afin de comprendre cette pratique toujours actuelle que nous nous sommes entretenue avec Madame Manon Allard, photographe bénévole auprès de parents ayant perdu un enfant, représentante du chapitre québécois de l'organisation américaine *Now I Lay Me Down To Sleep* (NILMDTS), une organisation à but non-lucratif qui promeut l'usage de la photographie comme un moyen contribuant à faciliter le processus de deuil périnatal depuis 2005. Madame Allard nous permet de lever le voile sur une pratique actuelle peu connue et peu documentée, du moins beaucoup moins que ne l'est la pratique victorienne. Son expérience et ses propos nous offrent la possibilité de comprendre un peu mieux les usages et les fonctions de la photographie commémorative post mortem d'enfants, de même qu'ils nous permettent de saisir la complexité du travail du photographe.

Au Québec, les hôpitaux possèdent chacun un protocole de deuil qui oriente au personnel hospitalier et aux parents les différentes procédures à suivre dans le cas d'un décès périnatal. À l'hôpital Notre-Dame d'Arthabaska à Victoriaville, les parents se voient offrir un appareil jetable afin de photographier, s'ils le souhaitent, leur enfant. À l'hôpital Sainte-Justine de Montréal, tous les nouveau-nés qui décèdent sont photographiés par le personnel infirmier pour les dossiers médicaux<sup>134</sup>. Dans les deux cas, l'usage de la photographie demeure problématique. Comme nous l'avons expliqué précédemment, nous associons aujourd'hui, de manière générale, l'acte photographique aux événements heureux de notre existence : anniversaire, mariage, voyage, etc. Si le parent peut souhaiter conserver une image de son enfant décédé, l'acte photographique qu'on lui demande de produire va au-delà de ce qu'il peut émotionnellement accomplir. Comme le note Madame Allard, les parents se

---

<sup>134</sup> Cette information, sur les protocoles de deuil des deux hôpitaux cités, nous vient de Madame Allard qui a œuvré au sein de leurs unités de maternité dans le cadre de sa pratique.

présentent à l'hôpital pour l'accouchement, vivent l'accouchement, font face à la mort de leur enfant et ne disposent, du moins à Victoriaville, que d'une heure avec le cadavre de l'enfant avant que celui-ci ne soit transporté à la morgue pour l'autopsie. « Le pire là-dedans, c'est que ça se passe trop vite, » nous dit Madame Allard. Mettre entre les mains d'un parent un appareil photographique, c'est lui demander de prendre le temps de s'arrêter pour photographier le moment présent, un temps qui visiblement ne lui appartient pas, qui appartient au cadre hospitalier, un instant où le parent lui-même ne s'appartient pas tout à fait non plus, paralysé par le caractère imprévu de la mort de leur enfant, par la douleur, par la tristesse. Et si l'acte est problématique, que dire du caractère « jetable » de l'appareil? Associer à la mort d'un enfant dont le corps nous sera enlevé dans quelques minutes un objet qui sera au final jeté aux rebuts semble pour le moins inadapté à la situation. Mais « c'est mieux que rien » nous rappelle judicieusement Madame Allard. Dans le cas des photographies prises à des fins d'archivages médicales, si une copie peut être remise aux parents, la fonction initiale à l'origine de la prise de vue déterminera l'esthétique de l'image; une image qui ne reflètera pas nécessairement une réalité dont les parents souhaitent se souvenir puisqu'elle ne se préoccupera pas tant de créer un souvenir attrayant pour les parents endeuillés que de documenter le décès de l'enfant et accessoirement sa cause (maladie, malformation, etc.). La présence d'un tiers dont le travail consisterait à créer pour le parent une photographie de l'enfant décédé à des fins commémoratives revêt ainsi une importance certaine. Il n'est que de comparer les photographies prises par Madame Allard avant et après les retouches réalisées par les infographes de *Now I Lay Me Down To Sleep* pour voir comment l'image peut devenir un lieu propice à la commémoration lorsqu'elle est produite spécifiquement pour la famille endeuillée (figures 2.14, 2.15, 2.16, 2.17)<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Note sur le corpus : Les images retenues pour ce chapitre, celles de Manon Allard tout comme celles produites par les différents photographes associés à l'organisation *Now I Lay Me Down To Sleep*, ont été choisies parmi les nombreuses images



Photographe de profession, Manon Allard a découvert la pratique de la photographie commémorative post mortem il y a quelques années. Assistant à un salon professionnel dédié aux photographes (*trade show*), Madame Allard y rencontre les représentants de l'organisation *Now I Lay Me Down To Sleep*. En prenant connaissance de leur mission et en voyant le corpus des photographes associés à cette organisation, Madame Allard affirme avoir su à l'instant qu'elle souhaitait s'associer à cette pratique. Créée en 2005, l'organisation NILMDTS a pour mission de venir en aide aux parents vivant un deuil périnatal en offrant les services bénévoles d'un photographe qui créera pour ceux-ci un portrait de leur enfant décédé (ou dans certains cas dans les instants précédant la mort). Fort de 7000 photographes bénévoles, le groupe a permis une vaste diffusion de cette pratique<sup>136</sup>. Manon Allard est l'une de deux photographes offrant ses services aux parents endeuillés au Québec.

Travaillant dans la région de Victoriaville, Madame Allard a dû insister fortement auprès du personnel de l'hôpital Notre-Dame d'Arthabaska afin que ses services soient acceptés puis offerts aux parents. « Pas facile d'amener ça ici », nous dit Madame Allard. La résistance du personnel hospitalier était évidente : « Qu'est-ce qu'elle vient faire là, elle est voyeuse, elle veut se faire de l'argent », même si c'était du bénévolat, ils ne comprenaient pas, » poursuit-elle. En s'adressant au supérieur de la directrice du département de la Maternité, en lui montrant le travail de l'organisation, les images produites et remises aux parents, elle parvient finalement à obtenir l'autorisation de l'hôpital d'offrir ses services<sup>137</sup>.

---

consultées pour leur caractère représentatif de la typologie des portraits post mortem contemporains.

<sup>136</sup> Depuis 1977, la *Centering Corporation*, située à Omaha au Nebraska, propose également la photographie comme moyen pouvant contribuer au processus d'un deuil périnatal. En 1985, la corporation a publié l'ouvrage *A Most Important Picture*, un manuel pour la prise de photographie post mortem.

<sup>137</sup> Avant même d'obtenir l'autorisation formelle de l'hôpital, les services de Madame Allard étaient déjà en demande. Une de ses amies qui est gynécologue l'a contactée afin de venir prendre des photos d'un bébé qu'une patiente venait de perdre. Invitée directement par la famille, l'hôpital n'a pu lui interdire l'accès mais son geste a été



Les images produites par Madame Allard et les photographes associés à l'organisation NILMDTS poursuivent la tradition stylistique victorienne. Si la mise en scène du défunt représenté comme vivant a disparu<sup>138</sup>, celle du défunt présenté comme dormeur est toujours amplement utilisée. « Quand je fais des photos c'est comme s'ils faisaient dodo, j'ai de la misère à voir la mort, je la vois pas on dirait, je vois juste le côté humain de ce que les parents vivent...c'est peut-être pour ça que je me sens capable de le faire », nous explique Madame Allard. Ainsi, si la photographie victorienne adoucit le visage de la mort en la présentant comme sommeil, rendant sa représentation plus acceptable, plus tolérable pour les parents qui regarderont l'image, cette métaphore vient également au secours du photographe qui est confronté à la mort dans sa pratique. Plusieurs des photographies publiées sur le site Web de NILMDTS ([www.nowilaymedowntosleep.org](http://www.nowilaymedowntosleep.org)) présentent ce type de mise en scène du corps du défunt. Le portrait d'Ashlynn Jean Parkhill (figure 2.18) est un exemple de représentation du mort présenté comme dormeur, une représentation fort similaire à ce qui est produit au 19<sup>e</sup> siècle (si nous le comparons à la photographie de Nadar *Le dernier sommeil* (figure 2.19)).

Si l'esthétique des portraits victoriens et actuels partagent certaines caractéristiques (dans le choix de la pose, dans le flou artistique adoucissant les contours, même dans le choix du noir et blanc encore largement utilisé aujourd'hui), deux différences émergent : les portraits sont aujourd'hui réalisés en plan beaucoup plus rapproché et les membres de la famille qui se retrouvent à l'intérieur de la photo ne semblent plus avoir le simple rôle de veilleur. Nous pouvons proposer l'hypothèse que le choix d'un plan plus rapproché est une stratégie employée afin d'occulter l'environnement hospitalier. Puisque la mort ne se vit plus à la maison, le mobilier et le décor de ce lieu étranger à la famille n'ont pas de valeur, pas de signification, n'ont

---

sanctionné par la suite. Cela nous montre bien la résistance actuelle à l'emploi de la photographie face à la mort.

<sup>138</sup> Aucune des photographies contemporaines vues dans le cadre de cette recherche n'emploie cette stratégie autrefois pratiquée.

pas de raison d'être à l'intérieur de l'image, elles ne contribuent qu'à accentuer l'aspect clinique du lieu. Le cadre froid et stérile d'une chambre d'hôpital ne peut rien apporter à l'image et à celui qui la regarde sinon le souvenir du lieu où la perte s'est vécue et peut donc être omis complètement.

Bon nombre de portraits présentent l'enfant seul. Pourtant, ce qui semble prédominer, c'est le portrait de famille : l'enfant entouré de ses parents, frères ou sœurs. Il a été proposé précédemment de comprendre cette présence du proche comme celle du veilleur. Si l'accompagnateur peut toujours être compris comme veillant sur le corps et le souvenir de l'enfant, une autre dimension s'ajoute à l'image; les visages sont plus expressifs, le geste devient plus actif. Nous ne sommes plus devant la pose contemplative des accompagnateurs des portraits victoriens. Bien sûr, ces poses et ces visages figés, sans expression, s'expliquent par la durée d'exposition nécessaire à la réalisation de ces photographies. Puisqu'elle est de longue durée (de plusieurs secondes à quelques minutes), le visage doit être fixe pour obtenir une image claire. Dans cet immobilisme, l'émotion disparaît. Peut-être cette attitude contemplative et sereine que nous pouvons prêter aux parents qui posent avec leur enfant est-il plutôt un effet de la mécanique de l'époque et non une expression véritable de sérénité. Toujours est-il qu'aujourd'hui, les images produites sont beaucoup plus expressives et dynamiques (figure 2.20 et 2.21). Doit-on seulement comprendre cette évolution à la lumière des avancées technologiques ou n'y aurait-il pas un autre souhait qui s'exprimerait à travers cette nouvelle mise en scène?

Actuellement, le taux de mortalité infantile n'est plus ce qu'il était au milieu du 19<sup>e</sup> siècle<sup>139</sup>. La mort d'un bébé est aujourd'hui peu commune et généralement mal comprise par les proches de ceux qui la vivent. Manon Allard note la maladresse de certains commentaires émis dans ce type de situation : « Ça va passer », « Tu vas en avoir un autre. » La photographie qui met en scène la famille et l'enfant semble

---

<sup>139</sup> Selon Statistique Canada, au Québec, en 2007, ce taux était de 4,5 décès pour 1000 naissances. <http://www40.statcan.gc.ca/102/cst01/health21a-fra.htm>, accédé le 19 novembre 2013.

insister sur la relation qui s'est déjà établie entre eux. Une relation qui avant même la naissance avait commencé à se construire. Si la photographie demeure un lieu de commémoration de l'enfant décédé, elle sert aussi de preuve du lien qui a existé entre cet enfant et ses parents, ses frères, ses sœurs. L'image permet à l'enfant défunt de s'inscrire malgré sa courte vie dans l'histoire de la famille. Lorsque Madame Allard s'est présentée aux funérailles d'une petite fille dont elle avait fait le portrait à l'hôpital, le petit frère de cette fillette, tenant entre ses mains l'album contenant les photographies de sa sœur défunte, est venu prendre la photographie par la taille et l'a remerciée d'avoir pris ces clichés. L'expérience de la mort de l'enfant devient ainsi une expérience commune, familiale, qui permet à la vie de suivre son cours malgré le drame subi.

En plus de créer pour les familles un souvenir tangible, un réseau comme celui que propose l'organisation NILMDTS peut être tout aussi bénéfique que l'image elle-même. Si les portraits photographiques post mortem du 19<sup>e</sup> siècle sont aujourd'hui préservés dans des collections importantes, telle celle du Dr. Burns, il règne autour d'eux un silence qui n'est pas simple à briser : le silence de l'histoire qu'ils renferment, une histoire qui pour beaucoup ne sera jamais racontée. Qui sont ces gens qui posent? Qu'elle est le drame qui a bouleversé leur famille? Les photographies contemporaines que nous avons présentées dans ce chapitre ont toutes une histoire. Les parents qui ont accepté de montrer ces images ont aussi accompagné ces dernières d'un court texte racontant les circonstances de la mort de leur enfant. Ainsi que leurs noms. Afin que ceux-ci ne soient jamais oubliés, que leur souvenir, leur histoire, continuent à vivre.

Malheureusement, nombre d'images qui ont été produites aux 19<sup>e</sup> siècle sont quant à elles parfaitement anonymes. Alors qu'elles ont été produites afin de préserver un souvenir d'un être cher, aujourd'hui, leur nom, leur auteur, leur histoire sont inconnus. Paradoxe tragique s'il en est un. Le chapitre suivant proposera, bien humblement, une manière de regarder, de lire d'une certaine manière ces images afin qu'elles nous révèlent leur histoire.

### CHAPITRE III

#### INTERTEXTUALITÉ ET PHOTOGRAPHIE VERNACULAIRE : LE CAS DE LA PHOTOGRAPHIE COMMÉMORATIVE POST MORTEM

« La citation, c'est le piège à con. »<sup>140</sup> Même cet avertissement de Mauriac ne nous empêchera pas de mettre le pied, un pied volontaire et enthousiaste, dans le « piège à con » de la citation. La littérature et la photographie, la littérature sur la photographie, le mot et l'image photographique entretiennent une relation étroite et complexe. Qu'ils l'encensent (Paul Valéry) ou la condamnent (Charles Baudelaire), les auteurs n'ont jamais manqué de mots pour décrire la photographie. Il n'est que de rappeler l'intérêt d'un des plus grands sémiologues, Roland Barthes, pour celle-ci. C'est avec l'espoir d'alimenter le discours entre les sphères du littéraire et du photographique qu'est proposée ici une lecture de l'image photographique inspirée des théories de la citation et de l'intertextualité. Si au départ celles-ci ne semblaient pas directement liées ou appropriées à l'analyse de la photographie commémorative post mortem, il est apparu, au hasard d'une lecture, qu'elles pouvaient au contraire permettre une lecture nouvelle et, la démonstration tentera de le prouver, pertinente, de l'image photographique post mortem; une productivité de l'écart qui, il est à souhaiter, demeurera profitable. En s'éloignant le temps d'un chapitre des théories anthropologiques de la mort et de l'image, en versant du côté de la littérature, cette proposition de lecture se veut une manière de sauver de l'oubli les sujets des photographies commémorative post mortem du 19<sup>e</sup> siècle. Si les sujets ont sans contredit « été là », que nous reste-t-il de leur histoire? Les détails intimes, le drame de ces familles ne sera sans doute jamais connu. Mais afin de préserver la valeur historique, sociale, anthropologique de ces images, il revient à l'historien de l'art de trouver une manière de faire vivre ces images, de les réintroduire dans le discours actuel et de prouver leur pertinence. Il en est ainsi pour les photographies commémoratives post mortem mais il serait intéressant de voir comment ce modèle

---

<sup>140</sup> Claude Mauriac, *Et comme l'espérance est violente*. (Paris : Grasset, 1976), p. 419.



théorique pourrait être appliqué à tout type de photographies vernaculaires, un corpus qui peine à trouver sa place dans l'histoire de la photographie<sup>141</sup>. Et si ces outils doivent venir d'une autre sphère théorique que la sienne, pourquoi pas.

Dans la première partie de *La seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon suggère que ce travail de citation ne peut commencer que lorsqu'une phrase interrompt et interpelle le lecteur<sup>142</sup>. Avant d'être citée, la phrase « sollicite » le lecteur. Cette sollicitation, fortuite et arbitraire, ou plutôt la définition que Compagnon en propose, est justement ce qui nous a sollicités, ce qui nous a menés à vouloir citer la citation à l'extérieur du cadre littéraire. Lorsque Compagnon définit la sollicitation comme « un petit coup de foudre parfaitement arbitraire, tout à fait contingent et imaginaire »<sup>143</sup>, c'est exactement ce qui se produit au moment où on le lit. La lecture de ces mots nous renvoie à nous-même, à notre propre bagage culturel et littéraire, et, plus spécifiquement, au concept de *punctum* tel que proposé par Roland Barthes dans *La chambre claire*. À partir de ce moment, impossible pour le lecteur de faire abstraction de cette nouvelle relation qu'il vient d'établir entre les deux textes. Plutôt que de tenter d'oublier cette sollicitation, ce *punctum* textuel, nous allons plutôt tenter d'en tirer profit, quitte à mettre le pied dans un piège à con.

Si nous souhaitons comprendre les concepts de citation, d'incitation et de sollicitation, nous devons, afin d'assurer une transposition cohérente de ceux-ci au monde photographique, en expliquer la genèse. Voilà pourquoi en première partie nous nous pencherons sur les concepts de polyphonie et de dialogisme proposés par Mikhaïl Bakhtine, et d'intertextualité tels que proposés par Julia Kristeva; puis, Antoine Compagnon nous mènera de l'intertextualité à la citation. Alors même que nous naviguerons en eaux littéraires, nous commencerons déjà à tisser différents liens entre ces différentes théories et la photographie vernaculaire. Plus qu'un simple

---

<sup>141</sup> Il est à noter le travail essentiel de Geoffrey Batchen en ce sens.

<sup>142</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979), pp. 23-24.

<sup>143</sup> *Ibid.* p. 24.



exercice de transposition conceptuelle, cet essai propose une autre manière de « lire » l'image photographique vernaculaire.

### 3.1 POLYPHONIE ET DIALOGISME

Avant d'envisager la citation ou l'intertextualité, il nous apparaît essentiel de situer l'origine de ces deux concepts. Si Antoine Compagnon attribue à Julia Kristeva le développement du concept d'intertextualité, Kristeva attribue à Mikhaïl Bakhtine la proposition que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »<sup>144</sup> Bien que Bakhtine n'emploie pas spécifiquement le terme d'intertextualité, il distingue, à la lumière des écrits de Dostoïevski, deux manières dont le mot entre en relation avec un autre mot: la polyphonie et le dialogisme.

À propos de la littérature de Dostoïevski, Bakhtine écrit :

Dostoïevski est le créateur du *roman polyphonique*. (...) On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objective du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'oeuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

<sup>145</sup> Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 33.

Voici la première occurrence d'une voix autre, parallèle à la voix de l'auteur. En effet, la voix du personnage n'est pas seulement la voix de l'auteur; les personnages s'appartiennent en eux-mêmes, ils ne servent pas uniquement à compléter ou à complimenter le propos de l'auteur mais bien à offrir une réalité autre. À la pluralité des voix se greffe ainsi une « pluralité de consciences »<sup>146</sup>. Le héros littéraire devient alors le véhicule permettant d'avancer simultanément plus d'un discours. À l'intérieur du roman dostoïevskien se construit ainsi un univers complexe aux réalités multiples, aux vérités plurielles. Les voix de l'auteur et de ses personnages se partagent l'espace et proposent, chaque voix à sa manière, un discours autonome et alternatif. Cette nouvelle autorité mixte vient contester l'autorité unique de l'auteur, la polyphonie clamant haut et fort sa dominance sur le modèle monologique<sup>147</sup>.

Le modèle polyphonique crée un lieu où la parole de l'énonciateur trahit à la fois son histoire individuelle passée (que cela soit par le choix de mots, d'intonations, de syntaxes, qui peuvent par exemple révéler l'origine géographique de cet énonciateur), la reconnaissance de la présence de l'autre (celui à qui s'adresse le discours engagé de manière dialogique), la manière dont cet autre est perçu (dans la façon dont ce discours lui sera adressé), et la manière dont cet énonciateur premier se perçoit lui-même (dans le choix conscient de mots, d'intonations et de syntaxes, dans une manipulation par opposition à la réalité linguistique acquise et influencée par l'environnement premier).

Si, selon Bakhtine, les discours sont multiples chez Dostoïevski, ils doivent eux-mêmes être envisagés selon leur nature dialogique. Pour Bakhtine :

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>147</sup> Bakhtine attribue aux romans de Léon Tolstoï cette caractéristique moins méritoire de « monologique ». Mais, afin de comprendre la préférence de Bakhtine pour le modèle polyphonique, il est tentant de le situer dans son contexte socio-politique de la Russie du début du 20<sup>e</sup> siècle où une réalité « à voix multiples » devient préférable à une autorité unique.

reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité.<sup>148</sup>

En développant ce concept de dialogisme, Bakhtine place le mot, le discours, au centre d'une relation complexe. Chaque mot existe dans le cadre d'une relation qui lui est extérieure. Le discours n'existe pas pour lui-même, il existe toujours dans l'anticipation d'une rencontre avec l'autre. L'autre devient la mesure de rencontre de soi. Le mot est toujours, ne serait-ce que partiellement, le mot de l'autre, l'autre définit mon choix de mot, contribuant à me définir, la manière dont j'existe à travers mes énoncés. Le discours que je connais, que j'ai assimilé, est celui qu'un autre m'a tenu. Les paroles sont construites des intentions, des contextes, de l'histoire et de la culture de l'autre. Ce sont elles que j'assimile et que je proclame être miennes. Pourtant, moi-même, dans mon énonciation, je suis assujettie à mon intention, à mon contexte, à mon histoire et à ma culture. De cette manière, mon discours me précède et il me suit. Il ne m'appartient jamais vraiment.

À la polyphonie, aux discours multiples, se joint donc l'idée du mot qui est lui-même composé de voix multiples. Cette multiplicité de discours, de voix, où chaque discours présuppose d'une présence extérieure à celui-ci, la présence essentielle de l'autre, permet à Bakhtine d'installer plusieurs vérités, plusieurs réalités. Cette absorption et cette transformation des mots, telles qu'évoquées par Kristeva, invite à une lecture attentive puisque le texte peut révéler ces intentions multiples, ces voix multiples. À ce très bref aperçu des concepts bakhtiniens de polyphonie et de dialogisme, nous souhaitons ajouter une proposition alternative des mêmes idées, revues cette fois à travers la lentille photographique.

---

<sup>148</sup> Bakhtine cité par : Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 77.

### 3.2 POLYPHONIE ET DIALOGISME PHOTOGRAPHIQUES

La polyphonie de Bakhtine, ces voix multiples qui s'entrecroisent à l'intérieur du roman, peut être mise en parallèle avec ce que Roland Barthes nomme les « quatre imaginaires de la photographie »<sup>149</sup>. Abordant plus spécifiquement le portrait photographique, Barthes écrit : « La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. » Le portrait devient alors aussi un lieu où de multiples consciences se croisent. Tout comme l'auteur n'est pas pour Bakhtine l'autorité unique à travers laquelle émanent toutes vérités, par sa voix où celle qu'il prêterait à ses personnages, le photographe n'est pas non plus, pour Barthes, la source unique du sens de l'image. La personne représentée possède également le pouvoir de « dire ». Sa voix se fait entendre, elle a valeur de vérité, une vérité autonome et indépendante de celle du photographe.

À ces voix intérieures à l'image photographique nous pouvons joindre les voix extérieures à l'image, les voix dialogiques. Si pour Bakhtine le mot ne peut exister indépendamment des mots qui l'ont précédé ou de l'intention qui justifie leur énonciation, la photographie non plus ne peut être comprise sans considérer les relations complexes qu'elle entretient. Tout d'abord la relation avec son autre inévitable doit être envisagée; la relation indicielle de l'image à son sujet représenté. Ce référent photographique, « non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie »<sup>150</sup>, est perçu par le spectateur au moment même où celui-ci contemple la photographie. L'image et le sujet représenté sont reçus de manière synchrone. Dès le premier regard, il faut comprendre la photographie comme un objet ayant un lien direct, indexical, avec un

<sup>149</sup> Barthes, p. 29.

<sup>150</sup> Barthes, p. 120.

moment passé. Ainsi, dans le cas du portrait photographique, il faut situer ce portrait passé dans le présent, un instant idiosyncratique, un moment qui ne sera pas forcément le même demain ou le jour suivant. La lecture de l'image sera influencée à la fois par qui la regarde de même que par le moment où elle est lue. À la relation à l'autre inévitable, le référent photographique, se joint ainsi une relation à l'autre présumé et nécessaire : le spectateur. Celui qui contemple un portrait photographique aujourd'hui ne le percevra pas de manière similaire demain. Que je contemple mon propre portrait, celui d'un proche ou bien même celui d'un inconnu, les détails qui capteront mon attention et qui me feront réagir aujourd'hui ne seront peut-être pas les mêmes demain. Mon état d'esprit, le lieu où je me trouve, les gens qui m'entourent, tous ces facteurs contribueront à altérer la lecture que je ferai de l'objet photographique. Tout comme le discours, l'image photographique se précède et se suit. Impossible donc de la comprendre en tant que simple objet situé dans un instant précis, un objet immuable au sens fixe.

### 3.3 LES VOIX MULTIPLES DE LA PHOTOGRAPHIE COMMÉMORATIVE POST MORTEM

Dans le cas spécifique de la photographie commémorative post mortem victorienne nord occidentale, cette manière d'envisager l'image ouvre une lecture qui va bien au-delà de simples considérations formelles. Comprendre les différents discours qui s'articulent à l'intérieur et autour d'une image photographique nous permet ici d'envisager cette pratique d'un point de vue oui bien sûr formel, mais aussi social et culturel. Loin de vouloir livrer tous ces points de vue dans cet essai, quelques-unes de ces voix seront brièvement présentées afin de démontrer la richesse gagnée par une lecture informée des principes bakhtiniens, une lecture qui pourra enrichir la perception de la photographie vernaculaire en générale, de la photographie commémorative post mortem en particulier.



La pratique du portrait commémoratif post mortem victorien peut d'abord être envisagée du point de vue du discours du photographe ou de celui de la famille endeuillée. Une pratique commune au 19<sup>e</sup> siècle comme il fut démontré dans les chapitres précédents, la photographie post mortem permet aux studios de photographie à la fois de poursuivre une tradition picturale depuis des siècles établie en démontrant leur propre talent artistique, en même temps qu'elle renfloue les coffres et assure la subsistance économique des photographes<sup>151</sup>. Pour les parents, la pratique permet à la fois d'entretenir le souvenir d'un être aimé décédé, tout en participant à une pratique sociale autrefois réservée à l'élite en raison de ses coûts élevés, celle du portrait. À l'intérieur de l'image, différentes mises en scène, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, évoquent à la fois le vivant du défunt (par différentes stratégies de la pose du corps ou d'objet à valeur symbolique) de même que l'élément du deuil social qui s'amorce pour les vivants (visible par exemple dans la disposition du corps, la tête placée sur un oreiller ou le soin apporté à la tenue du défunt). Si elles relèvent de l'ordre formel, ces stratégies peuvent aussi nous informer sur le cadre culturel et religieux. Ainsi, au Mexique, à la même époque, les portraits photographiques d'enfants décédés sont beaucoup plus homogènes que peuvent l'être les portraits américains ou européens et reflètent, par leur mise en scène et la symbolique employée, la croyance chrétienne que tout enfant baptisé décédé accède au statut d'ange<sup>152</sup>.

Dans son essai *Posthumous Portraits of Children in Early Modern Spain and Mexico*<sup>153</sup>, Elisa C. Mandell retrace la tradition du portrait post mortem au Mexique aux peintures hispaniques produites dès le 15<sup>e</sup> siècle. Dans celles-ci, les enfants

<sup>151</sup> Bolloch, *Photographie après décès : pratique, usages et fonctions*, pp. 112-135.

<sup>152</sup> Voir à ce sujet : Alberto Ruy Sánchez Lacy. « Resucitar en el arte », dans *Artes de Mexico : El Arte Ritual de la Muerte Nina*, Numéro 15, Printemps 1992, pp. 27-49.

<sup>153</sup> Elisa C. Mandell, « Posthumous Portraits of Children in Early Modern Spain and Mexico », dans *Death and Afterlife in the Early Modern Hispanic World*, édité par John Beusterien et Constance Cortez, *Hispanic Issues On Line* 7, Automne 2010, 68-88.

<http://hispanicissues.umn.edu/DeathandAfterlife.html>

défunts issus de la noblesse ou de la royauté portent des vêtements associés à différents corps religieux, au rituel du baptême ou encore rappelant spécifiquement un ange, Marie, Jésus ou Saint-Joseph. Cette tradition esthétique est reprise par les photographes mexicains dans la production de portraits post mortem d'enfants au 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Ce type de représentation, qui est aujourd'hui connu sous l'appellation d'*angelitos*, témoigne à la fois de la relation du parent à l'enfant décédé, mais aussi de la relation spirituelle qu'entretient le peuple mexicain avec la mort, d'un discours omniprésent sur la foi.

En préface d'une édition spéciale de la revue *Artes de Mexico* portant sur la représentation artistique de la mort chez les enfants, Alberto Ruy Sánchez Lacy utilise l'expression *muerte niña*<sup>154</sup> pour parler de cette mort. Ainsi, selon Sánchez, la *muerte niña* doit être comprise non pas comme la mort à proprement parler mais plutôt comme une naissance dans un autre monde, une naissance qu'il faut célébrer plutôt que pleurer. Baptisé dès la naissance afin d'éviter les limbes en cas de décès prématuré<sup>155</sup>, l'enfant à sa mort accède ainsi directement au paradis et se voit attribuer le statut d'ange (d'où l'expression *angelitos* pour parler de la représentation artistique post mortem d'enfants). Gutiere Aceves retrace cette croyance aux écrits bibliques, spécifiquement à Marc, 10;13-16<sup>156</sup> :

On lui présentait des petits enfants pour qu'il les touchât, mais les disciples les rabrouèrent. Ce que voyant, Jésus se fâcha et leur dit : « Laissez les petits enfants venir à moi; ne les empêchez pas, car c'est à leurs pareils qu'appartient le Royaume de Dieu. En vérité, je vous le dis : quiconque n'accueille pas le Royaume de Dieu en petit enfant n'y entrera pas. » Puis il les embrassa et les bénit en leur imposant les mains.

<sup>154</sup> Sánchez Lacy *Resucitar en el arte*, p. 23.

<sup>155</sup> L'historien de l'art Gutiere Aceves note le haut taux de mort infantile entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1930, où celui-ci oscille aux environs de 300 morts pour 1000 naissances : Gutiere Aceves. « Imágenes de la inocencia eterna », dans *Artes de Mexico : El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Numéro 15, Printemps 1992, p. 85.

<sup>156</sup> *La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris, Desclée de Brouwer, 2000

Ce passage, toujours selon Aceves, dénote la pureté d'âme de l'enfant, ce qui entretient la croyance d'un accès direct au paradis pour tout enfant baptisé. Cette nouvelle vie spirituelle qui est accordée à l'enfant aura aussi sur les parents un impact direct. Si la perte de l'enfant est un évènement difficile qui inflige une peine certaine aux parents, la croyance en la renaissance spirituelle de l'enfant offre un réconfort important. L'enfant devient non seulement un paradigme moral pour les mortels mais aussi un médiateur entre la famille et l'univers sacré<sup>157</sup>. Cette nouvelle vie doit appeler à la joie plus qu'à la tristesse. Cet appel est illustré par la description des rituels funéraires pratiqués dans le cas du décès d'un enfant dans le village de Malinalco, situé à 115 kilomètres au sud-ouest de Mexico :

« Cuando en Malinalco fallece un niño no hay rezos, los fatigados rosarios no se escuchan, ni siquiera la reducida caja mortuoria hace la rigurosa visita a la parroquias como en los clásicos entierros de adultos. Con la casa dolida llena de flores, el patio del hogar parece burlarse de la atroz guadaña y algo similar a una ruidosa feria entremezcla sonos de violines con el rasguear de guitarras. Lo mas sorprendente son esas horas, a veces hasta 48, con gente que entra y sale y que viene mas que a llorar, mas que a condolerse, a contribuir, a festejar el transito celestial. »<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Aceves, p. 85.

<sup>158</sup> « Quand un enfant meurt à Malinalco, il n'y a pas de prière; les chants fatigués du rosaire ne se font pas entendre, le petit cercueil ne fait pas non plus la visite requise à la paroisse, comme dans le cas des enterrements classiques d'adultes. Dans la maison endeuillée, le patio rempli de fleurs semble se moquer de la terrible faux; cela ressemble à une fête bruyante, où se mêle le son des violons et des guitares grattées. Ce qui surprend le plus se sont ces heures passées, parfois 48, avec les gens qui entre et qui sortent, venus pour contribuer, pour festoyer ce passage céleste plus que pour pleurer ou offrir des condoléances. » (traduction libre). Luis Mario Schneider. « La Muerte Angelical », dans *Artes de Mexico : El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Numéro 15, Printemps 1992, p. 58.

Et c'est ce *transito celestial*, ce « passage céleste » qui laisse une trace bien visible dans la pratique de la photographie post mortem mexicaine de la fin du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin des années 1930.

Lorsque nous regardons les portraits post mortem d'enfants réalisés par deux des photographes les mieux connus aujourd'hui pour ce type de pratique, Juan de Dios Machain (figures 3.1 et 3.2) et Romualdo Garcia (figures 3.3 et 3.4)<sup>159</sup>, nous remarquons rapidement que les représentations, par leur choix de mise en scène concernant la disposition du corps de l'enfant, sont très similaires. Tout d'abord, nous ne trouvons dans aucune des images consultées un enfant défunt représenté comme vivant. Il n'y a pas, chez les photographes mexicains, ce désir de créer un premier dernier portrait qui affirmerait la vie de l'enfant malgré sa mort. Pas de yeux maintenus ouverts de façon artificielle, pas de pose sous-entendant la vie. Le portrait post mortem est résolument un portrait funéraire. Les photographies de Garcia présentent clairement les costumes à consonance religieuse dont sont vêtus les enfants dans les représentations post mortem depuis le 15<sup>e</sup> siècle.

Nous retrouvons chez Machain une abondance de fleurs, une abondance telle qu'on la retrouve aussi dans les demeures de Malinalco durant les rituels funéraires pour enfants. Si nous pouvons prêter aux fleurs la symbolique propre aux natures mortes (fragilité et impermanence de l'existence) ou encore rappeler leur fonction de dissimulation des odeurs produites par la dégradation du corps sans vie, elles servent aussi à créer un lien avec la mort d'une autre figure importante de la chrétienté : la Vierge Marie. Revenant aux écrits apocryphes décrivant l'ascension de Marie au paradis entourée de roses et escortée de vierges ressemblant à des lys, Aceves affirme que les fleurs dans les photographies servent à rappeler que la mort d'un enfant, tout

---

<sup>159</sup>Note sur le corpus : Si peu de collections de photographies post mortem mexicaines ont été trouvées dans la recherche menant à la rédaction de ce mémoire, les images ici employées correspondent au schéma le plus souvent employé par les photographes de cette région géographique et de cette époque. Elles ont été publiées dans la revue « Artes de Mexico » (dans son édition portant sur la mort de l'enfant), l'une des plus importantes publications culturelles mexicaines.



comme la mort de la Vierge Marie, ne doit pas être pleurée mais plutôt célébrée<sup>160</sup>. L'évocation symbolique de la Vierge servira parallèlement à rappeler aux mères endeuillées le sacrifice de la Mère de Dieu qui a offert son Fils pour la Rédemption de l'humanité, un sacrifice qu'elles-mêmes accomplissent en offrant au paradis leur enfant devenu ange dans la mort. Ainsi, plutôt que d'entretenir une idée de retenue du corps défunt, la photographie encourage davantage un abandon de l'enfant au corps céleste. Le dernier repos des représentations nord-occidentales devient, dans la pratique mexicaine, non pas un sommeil mais la promesse d'une renaissance. L'intolérable douleur de la perte de l'enfant peut se métamorphoser en espoir de vie nouvelle.

Une voie morale et religieuse, un appel à la tempérance des émotions, un message d'espoir émanent de ces images. La relation de l'image aux textes bibliques et la manière dont celle-ci interpelle ceux qui la contemplent afin de leur rappeler que la mort d'un enfant n'est pas la fin de sa vie spirituelle, que son décès signifie le début d'une existence nouvelle, sont autant de récits qu'une lecture attentive aux différents discours pourra relever. Cette lecture devra être d'autant plus attentive que les discours qui s'articulent autour de l'image peuvent être, comme le montrera l'application photographique du concept d'intertextualité, fluctuants.

### 3.4 DE BAKHTINE À KRISTEVA, VERS APPLICATION PHOTOGRAPHIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ

Kristeva trouve chez Bakhtine les premiers fondements de ce qu'elle nommera l'*intertextualité* : « Le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme

---

<sup>160</sup> Aceves, pp. 86-87.



*intertextualité.* »<sup>161</sup> Comprenons ici l'intertextualité comme les différentes manières dont le texte peut entrer en relation avec un autre texte, et, conséquemment, les influences subies par ces différents textes.

Cette relation qu'entretiennent les textes entre eux permet à ceux-ci d'être en flux significatif constant. Le texte devient vivant, ouvert aux nouvelles interprétations. Il n'est pas figé dans le temps, le temps de son auteur et de son contexte de production. Pour Kristeva, le texte lui-même est productivité :

(...) nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire : 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques; 2. Il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.<sup>162</sup>

Ce que nous pouvons ici proposer, c'est que cette productivité n'entre pas seulement en relation avec « différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques » mais aussi avec des énoncés futurs. L'intertextualité peut d'une certaine manière se comprendre comme la manière dont les relations intertextuelles animent et entretiennent la vie du texte, de l'énoncé ou, dans le cas qui nous concerne, de l'image. Mais peut-on comprendre l'image photographique comme *productivité*?

L'image photographique, comme le texte, peut être perçue comme entité fluctuante. Si les voix à l'intérieur et autour de l'image peuvent informer son sens, son aptitude à résister à l'immobilisme, sa capacité à vivre à différents moments (de sa prise de vue à sa lecture), à entrer en relation avec différents intervenants (poseur,

---

<sup>161</sup> Kristeva, p. 88.

<sup>162</sup> Kristeva, p. 52.

photographe, spectateur), avec d'autres images, en font un objet résolument vivant, une productivité plutôt qu'un simple produit.

L'image photographique, que l'on peut aborder sous différents angles de lecture, esthétique ou anthropologique par exemple, verra son statut d'objet changer selon la lunette employée. Ainsi, dans le cas de la photographie commémorative post mortem, ce qui autrefois était considéré comme un objet à chérir, la représentation de l'incarnation physique d'une personne défunte, est devenu aujourd'hui objet de collection – citons, à titre d'exemple, l'importante collection du Docteur Stanley Burns à New York. Objet de curiosité, objet de collection donc, l'aspect esthétique a pris le dessus sur la valeur émotive et spirituelle. En pénétrant dans la sphère du marché de l'art, la photographie post mortem se départit de sa valeur originale, de même que de son sens originel. L'objet et son sens fluctuent, les lectures possibles se multiplient, les spectateurs possibles au même rythme, assurant, peut-être, la survie d'une telle image. En prenant vie dans différentes sphères, l'objet échappe à l'oubli, à la négligence matérielle, les collectionneurs ou les archivistes assurant la préservation d'un genre, la preuve d'une pratique courante au 19<sup>e</sup> siècle.

### 3.5 LA CITATION

Gérard Genette pour sa part emploie plutôt le terme transtextualité pour définir les différentes relations que peuvent entretenir les textes. L'intertextualité est pour Genette une sous-division de la transtextualité (les autres divisions étant la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité), et à l'intérieur de celle-ci, nous retrouvons les relations textuelles d'allusion, de plagiat et, la relation qui nous intéresse ici plus particulièrement, la citation<sup>163</sup>. Nous aborderons cette notion telle qu'elle est définie par Antoine Compagnon dans *La seconde main*. Pour

---

<sup>163</sup> Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Compagnon, la citation n'instaure pas un dialogue entre deux textes, comme le propose Bakhtine, mais plutôt une *relation*<sup>164</sup>. C'est cette relation, de même que celle qui s'établit entre le texte et le lecteur/citateur que Compagnon élabore dans son essai. Évidemment, de nombreux aspects sont abordés par Compagnon mais, dans le cadre de notre travail, nous nous attarderons plus attentivement aux concepts de sollicitation et d'incitation, afin de tisser un lien entre l'acte de lecture et de citation du texte et celui de lecture et de citation de l'image photographique vernaculaire.

Compagnon nous rappelle que la citation est à la fois un produit et un acte, et qu'elle se doit d'être comprise sous ces deux angles, c'est-à-dire celui du produit (l'énoncé rapporté) et celui de la production (le rapportage)<sup>165</sup>. La citation est donc le produit généré par l'acte de celui où celle qui s'est senti interpellé par le texte d'un autre, un texte qu'il souhaite à son tour insérer dans son propre discours, faisant ainsi acte de citation. Ce texte qui interpelle le lecteur et qui se reproduit ultérieurement devient ce que Compagnon nomme le signe d'une « relation interdiscursive »<sup>166</sup>. Avant de *se faire signe*, la citation doit *faire signe*. Elle doit faire appel à cet autre sans que son statut de signe devient impossible<sup>167</sup>. Ce n'est que dans son rapport à l'autre que la citation prend vie permettant ainsi une relation interdiscursive. Tout comme chez Bakhtine, nous retrouvons chez Compagnon la présence indispensable de l'autre. Mais outre la présence de l'autre rendant la relation interdiscursive possible, comment comprendre le texte cité comme signe?

Sigmund Freud sera évoqué par Compagnon afin d'expliquer la manière dont le texte se fait signe dans la citation :

« Si l'origine du signe, et du sens, ainsi que Freud la situe dans le jeu d'enfant du fort-da, est dans la répétition, ce qui est pleinement conforme au fonctionnement que décrit la phénoménologie du langage de Husserl, pourquoi ne pas faire

<sup>164</sup> Compagnon, p. 56.

<sup>165</sup> Compagnon, p. 55.

<sup>166</sup> Compagnon, p. 66.

<sup>167</sup> Antoine Compagnon nous rappelle : « il n'y a pas de signe sans quelqu'un à qui il fait signe. Il n'y a de signe que pour quelqu'un. » Compagnon, p. 61

l'hypothèse que l'acte de citation confère à un énoncé (sentence) la valeur de signe (...) ? »<sup>168</sup>

Tout comme la bobine du jeune Ernst en vient, selon Freud, à représenter la mère de l'enfant, lui permettant d'appréhender et d'appivoiser son départ et son retour à l'aide de ce jeu<sup>169</sup>, le texte devient, par l'acte de répétition, le signe d'une relation interdiscursive établie par le lecteur et, plus passivement sans doute, par l'auteur du texte cité. Le choix de la bobine doit être compris comme une sélection arbitraire de l'enfant, qui trouvera à portée de main de quoi alimenter ses jeux à sa guise, et la citation elle aussi relèverait d'un choix personnel et individuel, selon Compagnon : « La citation procède d'un double arbitraire : le premier, celui de la sollicitation, qui se produit à la lecture ou à l'audition et me provoque à extraire d'un *ante factum*, à ex-citer un morceau lu ou entendu; le second, celui de l'incitation, me conduit à insérer dans mon propre discours le morceau démenagé. »<sup>170</sup> La sollicitation et l'incitation, l'inspiration et la production qui mènent à la citation complète, se révèlent être le cœur de la relation interdiscursive.

La sollicitation semble ainsi être l'origine même de la citation. Elle est la rencontre du lecteur avec un passage du texte qui le stimule, l'intrigue, le saisit : « Un petit coup de foudre parfaitement arbitraire, tout à fait contingent et imaginaire. (...) La sollicitation est un ébranlement total et indifférencié du lecteur, un ravissement qui précède, comprend et occulte son attribution à une cause. »<sup>171</sup> Où se situe donc la sollicitation? Pouvons-nous affirmer que c'est le texte qui sollicite le lecteur si ce petit coup de foudre arbitraire est directement lié à l'imaginaire spécifique du lecteur? Et puisque l'imaginaire de l'auteur est lui-même conditionné par une expérience individuelle unique, de quel hasard merveilleux dépend cette rencontre, ce moment de

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>169</sup> Sigmund Freud. *Au-delà du principe de plaisir*. (France : Quadrige/PUF, 2010), pp. 12-13.

<sup>170</sup> Compagnon, p. 66.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 24.



sollicitation? La sollicitation devient donc une occurrence unique, un instant alimenté de hasards, hasards des lectures, des vécus, des hasards qui se rencontrent et font communément sens à la lumière d'une phrase lue, elle aussi au hasard. Un coup de foudre arbitraire oui, mais aussi chanceux. La sollicitation peut avoir lieu aujourd'hui, devant une phrase bien précise, mais pas demain, pour une raison que seul demain pourra expliquer. Ou alors, dans le même texte, ça sera la phrase suivante qui générera cette sollicitation. La sollicitation est imprévisible.

Davantage prévisible est le besoin de revivre le frisson de la sollicitation : « La sollicitation fait son affaire de mon désir, et l'objet assignable que j'expulse du texte afin de le conserver en souvenir d'une passion (celle de la sollicitation), cet objet n'est lui-même qu'un déchet, un rejeton, un leurre, un fétiche et un simulacre qui s'adjoint à mon magasin de couleurs. »<sup>172</sup> Cet objet, ici le texte cité, deviendra aussi beaucoup plus que cela. L'incitation est la « motivation contingente »<sup>173</sup> qui poussera le lecteur à faire revivre le texte ayant donné lieu au premier petit coup de foudre arbitraire, en le citant au sein d'un autre texte. La citation devient donc le signe d'une relation interdiscursive entre deux textes mais aussi d'une relation interdiscursive entre le premier texte et le lecteur, et le lecteur devenu auteur et le second texte. Pour Compagnon, l'incitation est aussi : « un sentiment confus qui engage à la montre, un désir d'exhibitionnisme. C'est tout dire et rien. L'incitation est désir dans l'écriture, et la trace de ce désir, c'est la citation. »<sup>174</sup> Que cherche donc à montrer l'auteur lorsqu'il cite un passage d'un autre texte? L'exhibitionnisme ici semble être celui qui cherche à inscrire sa présence au sein de son propre texte, une signature autre qu'un simple nom apposé au bas d'une page; en citant, je fais montre d'un instant de sollicitation, je fais la preuve de ma relation interdiscursive avec un texte passé et celui que j'écris, je me situe donc moi-même spécifiquement au centre de ce texte. L'auteur témoigne ainsi à la fois d'une expérience passée et d'un acte

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 67.

volontaire présent, agissant comme preuve de sa présence, présence dont le nouveau lecteur deviendra le témoin littéraire.

### 3.6 APPLICATION PHOTOGRAPHIQUE DE LA CITATION

Comme il a été annoncé en introduction, la lecture de la définition de la sollicitation proposée par Compagnon a elle-même donné lieu à un instant de sollicitation. La définition de Compagnon, citée précédemment, évoque un « coup de foudre parfaitement arbitraire, tout à fait contingent et imaginaire (...), un ébranlement total et indifférencié du lecteur. » Et pour le lecteur dont le centre d'intérêt principal est la photographie, cette définition ne peut qu'évoquer celle proposée par Barthes lorsque celui développe son idée du *punctum* : « Un détail emporte toute ma lecture; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). »<sup>175</sup> Chez Compagnon et chez Barthes, dans la sollicitation comme dans le *punctum*, nous retrouvons cette notion d'ébranlement. Si dans le texte quelque chose nous ébranle, un détail au sein de l'image photographique peut avoir le même effet. Et tout comme l'instant de sollicitation est à la fois arbitraire et unique, il en va de même pour le *punctum*. Si Barthes situe le *punctum* sur un grand col Danton ou sur une main posée sur une cuisse<sup>176</sup>, un autre spectateur que lui ne sera pas nécessairement ébranlé par ces mêmes détails.

L'incitation photographique se trouve dans la révélation de ce qui est pour soi le lieu d'un *punctum*. Barthes lui-même hésite à se prêter à ce jeu d'exhibitionnisme car révéler ce qui pour lui relève du *punctum*, « c'est d'une certaine façon, me

---

<sup>175</sup> Barthes, p. 81.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 84, 87.

livrer »<sup>177</sup>. L'auteur le fait donc un peu à regret, point d'exhibitionnisme ici ou de désir de montre, plutôt le besoin d'illustrer un concept reposant sur l'expérience individuelle. L'incitation photographique peut donc aussi être comprise comme la « motivation contingente » du spectateur qui cherche à prouver sa propre relation avec l'image en regardant, en exposant, en montrant la photographie. Regarder l'image devient une manière pour le spectateur de revivre le moment de la prise de vue, le *punctum* devenant non plus seulement un petit détail mais aussi la prise de conscience du moment vécu maintenant passé. Nous en revenons encore une fois à Barthes qui évoque ce deuxième *punctum*, celui de la mort inhérente du sujet photographié, le « ce qui a été »<sup>178</sup>. L'incitation photographique est ce qui mènera la photographie à devenir ce « déchet », ce « rejeton », ce « leurre », ce « fétiche » et ce « simulacre ». À la fois la preuve d'un instant passé et la preuve de son absence. Dans le cas de la photographie commémorative post mortem, il peut être fort intéressant d'envisager ces œuvres en ces termes très forts que sont déchet, rejeton, leurre, fétiche et simulacre. Pour l'instant, nous retiendrons spécifiquement celui de fétiche.

### 3.7 SOLLICITATION ET INCITATION DE LA PHOTOGRAPHIE COMMÉMORATIVE POST MORTEM VICTORIENNE

Si nous ne pouvons que spéculer sur l'instant de sollicitation vécu par un proche à la vue d'un portrait post mortem d'un membre de la famille décédé, nous pouvons tout de même nous interroger sur les fonctions de ce portrait. Si l'incitation textuelle est la « motivation contingente » qui amène à citer, peut-on comprendre l'incitation photographique comme la « motivation contingente » qui mène à montrer l'image? Et comment pouvons-nous comprendre ce « désir de montre » dans le cas du

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 120.

portrait post mortem? « Peu d'albums de famille sans photos d'enfants morts »<sup>179</sup>, affirme l'historien Phillipe Ariès. Nous prendrons donc ici à titre d'exemple une pratique courante, celle du portrait post mortem d'enfants et son insertion dans l'album photographique familial. Nous proposons ici que l'album photographique est à la base un objet public, c'est-à-dire qu'il est conçu afin d'être ouvert, montré, facilitant l'étalage d'une collection d'images. Dans le cas de l'album de famille, c'est toute une généalogie qui se déploie par petits moments figés, rangés, parfois annotés. Et ce livre n'est pas silencieux. Il suppose un aspect performatif, une contemplation active qui fait revivre au présent tous ces moments passés<sup>180</sup>. En s'exposant à autrui, la photographie prend un sens nouveau et différent à chaque regard. Tout comme le texte chez Kristeva sait se faire productivité, le sens de l'image photographique sait se faire fluctuant, mouvant, instable, productivité plus que simple produit. Que peut donc devenir le portrait commémoratif post mortem? Quelles fonctions trouve-t-il lors des différentes lectures que l'on peut en faire?

La présence du portrait post mortem témoigne bien sûr du décès d'un membre de la famille. Si aujourd'hui certains de ces portraits semblent plutôt représenter des sujets endormis ou, dans certains cas, toujours en apparence éveillés, les codes et les mises en scène à l'époque victorienne les rendent immédiatement reconnaissables pour ce qu'elles sont à leurs contemporains : des portraits de défunts. Mais bien au-delà du simple souvenir d'un décès, ce type de portrait permet d'entretenir différents dialogues avec les proches du défunt, différentes relations qui garantiront au sujet représenté une survie symbolique dans la mémoire de sa famille, de sa communauté. Montrer l'image, citer l'instant passé photographié, semble ainsi offrir des possibilités analogues à ce que peut offrir au texte et au lecteur/auteur l'acte de citation textuelle.

<sup>179</sup> Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, p. 253.

<sup>180</sup> Martha Langford, *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. (Montréal : McGill-Queen's University Press, 2001), p. 61.



Si la sollicitation est l'instant d'une rencontre intense et spécifique entre un fragment de texte et un lecteur, le punctum dont un spectateur pourra faire l'expérience devant un portrait post mortem d'un proche (s'attardant peut-être aux rides du front ou à un bijou encore porté par le défunt, difficile pour nous de spéculer outre mesure), assure de la relation bien particulière qu'il entretient avec ce défunt. Ce petit ébranlement deviendra le témoignage d'un passé commun, partagé mais unique, un ébranlement qui ne sera peut-être pas déclenché par les mêmes détails chez un autre membre de la famille. L'image devient ainsi le siège de ce que Christian Metz nomme une « présence absente »<sup>181</sup>. De par sa taille, son silence et son immobilité, Metz prête à la photographie tous les attributs lui permettant de devenir fétiche. Le portrait photographique prend donc lieu et place du sujet photographié. Il offre ainsi un palliatif à l'absence du sujet, réconfortant ainsi le spectateur, et au même moment assurant la présence de ce sujet devant la lentille de l'appareil au moment de la prise de vue. Le regard peut s'attarder sur le visage de l'absent comme s'il était toujours présent, grâce aussi sans doute à ce que Barthes nomme la « transparence du référent photographique », qui nous donne un accès direct au sujet représenté : « la photographie est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. »<sup>182</sup> Ce que l'on voit, ce que l'on tient entre nos mains, c'est le sujet représenté, un proche disparu mais toujours présent, bien que différemment.

Dans l'album de famille, le portrait post mortem s'inscrit directement dans le récit généalogique de la famille. Ni grotesque, ni macabre, ce portrait est à la fois le témoignage du décès du parent mais aussi et surtout de la vie de celui-ci. Rappelons-nous qu'à l'époque victorienne, ce dernier portrait était aussi bien souvent le premier. En incluant ce type de portrait dans le grand livre imagé de son histoire, la famille permet d'entretenir à la fois le souvenir du défunt mais aussi de créer un lieu de commémoration en facilitant des rencontres multiples. D'abord bien sûr la rencontre

---

<sup>181</sup> Christian Metz. « Photography and Fetish, » dans *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990.

<sup>182</sup> Barthes, p. 18.

des survivants. Ainsi, le portrait peut agir comme déclencheur de conversations lorsque plusieurs individus le regardent – « Qui était cette personne? Tu te souviens du jour où...? ». Le silence s'en trouve brisé, le silence de la mort et de l'oubli comme seconde mort faisant place au murmure du souvenir articulé. Les relations des vivants autour de l'image photographique infusent à celle-ci autant de sens que de gens qui la contemplent. Il existera aussi une relation qui se tissera entre le survivant et le défunt, une relation qui existera, en partie grâce au portrait, bien au-delà de la mort du sujet. Une relation avec l'image plutôt qu'avec le corps du défunt, mais une relation néanmoins, préférable sans doute à une coupure complète. Le portrait devient alors un medium important participant au processus de deuil. Le « désir de montre » du portrait post mortem, son incitation, permet au spectateur de faire de cette image bien plus que simple déchet, rejeton, leurre, fétiche ou simulacre. Tout comme l'incitation textuelle permet au fragment cité de continuer à vivre dans un autre lieu textuel, l'incitation photographique permet à la photographie d'être lue, interprétée, de multiples façons. Comme le note Compagnon : « Ce que j'appelle l'incitation n'est pas exclusivement de l'ordre de la conscience volontaire, mais comprend des déterminations autres. Et ces déterminations-là, pourquoi ne feraient-elles pas partie de ce que le discours veut dire? »<sup>183</sup>

L'objectif de ce chapitre était de voir s'il était possible d'appliquer les modèles théoriques liés à l'intertextualité, soit la polyphonie, le dialogisme, la citation, la sollicitation et l'incitation, à une lecture de l'image photographique vernaculaire, et, plus spécifiquement, au portrait commémoratif post mortem victorien. Si, en début d'analyse, l'exercice a pu paraître périlleux, il s'en dégage maintenant une impression d'avoir à peine effleuré un sujet complexe qui mériterait une recherche beaucoup plus avancée. La charge théorique est ambitieuse, impossible d'en faire ici le tour complètement. Si nous n'avons pu que cerner les contours de ce modèle théorique de lecture photographique, il en émerge néanmoins l'impression

---

<sup>183</sup> Compagnon, p. 66.

que la transposition du littéraire au photographique n'est ni vaine, ni déraisonnée. En évoquant les multiples voix à l'intérieur et à l'extérieur de l'image, en tissant un lien entre punctum et sollicitation, entre incitation textuelle et incitation photographique, le modèle proposé permet une lecture plurielle de l'objet photographique; une lecture informée par les différents intervenants et par les différentes relations qui se créent autour de l'image. Une lecture complexe, soit, mais qui permet d'enrichir le vocabulaire et, peut-être, d'éclairer davantage la pratique vernaculaire de la photographie et celle plus spécifique du portrait photographique post mortem.

Maintenant que nous avons exploré la possibilité d'emprunter aux théories littéraires une méthode permettant de lire autrement l'image photographique, il reste à voir si une méthode similaire pourrait être appliquée à la production photographique. Comment l'acte photographique peut-il être compris comme une manière pour le photographe de créer un objet qui lui permettra, dans le futur, de *citer visuellement* l'instant photographié, un instant qui sera revu et réinterprété de manière changeante au fil du temps? Nous laisserons pour l'instant ces considérations de côté et concluons, question d'y mettre le pied une dernière fois, par une autre citation : « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive. »<sup>184</sup> Puisque celle-ci, nous l'avons, vu peut contenir de multiples sens, de multiples réalités et consciences, à nous maintenant de prendre le temps d'une lecture attentive.

---

<sup>184</sup> Barthes, p. 65.

## CONCLUSION

Ce mémoire a tenté de faire découvrir au lecteur une pratique autrefois commune mais aujourd'hui beaucoup moins connue. Le premier chapitre s'est voulu une juxtaposition, ou un dialogue, entre les concepts théoriques photographiques et ceux de l'anthropologie de la mort. Cet échange entre les deux sphères d'études a pu dévoiler la complexité de la représentation photographique du cadavre. La photographie renvoie à une présence désormais absente et il en va de même pour le cadavre. Comparée au masque mortuaire par Bazin, annonçant la mort inhérente de ses sujets selon Barthes; la photographie serait-elle un art funéraire avant même de représenter un cadavre?

Le deuxième chapitre s'est voulu une présentation de la pratique photographique telle qu'elle s'est développée au 19<sup>e</sup> siècle. Une analyse des modes de représentation du cadavre a été proposée afin de montrer comment les choix de mises en scène du cadavre témoignent d'un besoin oui certain de rendre hommage au défunt mais aussi de donner un sens à la mort. Qu'il soit présenté comme toujours vivant, comme dormeur ou accompagné d'un proche « veilleur », le cadavre affiche toujours les traits d'une mort calme, inoffensive. Loin d'être disparue complètement, la pratique du portrait post mortem remplit aujourd'hui encore une fonction essentielle de mémorialisation et de commémoration du défunt, dans le cas d'un deuil périnatal.

Le troisième chapitre a tenté d'offrir une manière de « lire » la photographie vernaculaire, plus précisément le portrait photographique post mortem. Ici aussi un dialogue s'est ouvert, cette fois entre les théories littéraires et les théories photographiques. Ce que cet échange a tenté de produire est un récit entourant une image en apparence anonyme et muette, afin de révéler les revers historiques et sociaux de sa production. Une lecture de la production mexicaine du portrait photographique post mortem a ainsi pu être proposée, ces images montrant



l'importance de la religion à la fois dans la manière dont est perçu l'enfant défunt et les attitudes à adopter face à sa mort.

La photographie présentant des défunts se trouve sur les murs et dans les albums photos des familles au 19<sup>e</sup> siècle. Sa fonction, comme il l'a été démontré, est de préserver les traits du mort pour le bénéfice des survivants, un support visuel appuyant la mémorisation. Une riposte préventive à l'éventuel oubli, important dans le travail du deuil mais aussi un moyen permettant de façonner une perception de la mort qui se veut calme, apaisante, sans douleur. C'est ce type de photographie que l'on nomme ici commémoratif; un support visuel pour la communauté du défunt, un medium permettant de ramener à la mémoire le souvenir de celui qui a trépassé. Ces photographies permettent l'articulation d'un discours sur le mort mais aussi sur la mort, un discours important pour l'individu et la société, une manière de vivre la mort ensemble. Ce type de photographie aujourd'hui est beaucoup moins commun. Celui qui est pratiqué aujourd'hui concerne les parents vivant un deuil périnatal et ne présente plus que de très jeunes enfants. Les défunts adolescents ou adultes ne semblent plus représentés. Et les photos produites ne sont plus aussi publiquement affichées comme elles ont pu l'être au 19<sup>e</sup> siècle. En revanche, les sujets aujourd'hui représentés par la photographie commémorative post mortem sont mieux connus. Le nom du sujet, son histoire, le nom du photographe sont plus aisément identifiables, ce qui n'est pas le cas pour une grande partie de la production américaine consultée pour la rédaction de ce mémoire.

Mais si la production d'une photographie commémorative post mortem aujourd'hui se fait rare, les artistes photographient très souvent les cadavres mais à des fins évidemment tout autres. Pour paraphraser Philippe Ariès qui écrit : « Peu d'albums de famille sans photographies d'enfants morts », il pourrait être ajouté : « Peu de murs de musée sans photographies de cadavres. » Citons ici à titre d'exemple Andres Serrano et sa série *The Morgue*, Sally Man et sa série *Body Farm*, ou encore une grande partie de la production de Joel-Peter Witkin. Bien qu'elles partagent avec les photographies du 19<sup>e</sup> siècle regardées jusqu'ici certaines intentions,



dans ce qu'elles rappellent au vivant son propre trépas inévitable par exemple, peut-on les qualifier pour autant de « commémoratives » lorsque l'identité du défunt et le souci de sa mémoire semble accessoire à leur réalisation? Voilà sujet qui mériterait d'être approfondi dans un essai futur. Mais parallèlement à cette production, certains grands noms de la photographie contemporaine ont photographié leur proche défunt avec un résultat qui se rapproche davantage de la production du 19<sup>e</sup> siècle.

Lorsque Nobuyoshi Araki publie *Sentimental Journey/Winter Journey*, il livre un témoignage visuel touchant sur sa relation avec son épouse Yoko et les mois menant à la mort de celle-ci en 1990. Toutes les images du volet *Winter Journey* semblent tendre vers ce désir de mémorialisation de l'expérience de la mort, dans ce qui la précède, la maladie, et ce qui la suit, le vide laissé par la disparition de l'être cher. Si l'image de Yoko dans son cercueil le visage cerclé de fleurs (figure C.1) rappelle les photographies de type *Sleeping Beauty* présentées dans le chapitre II, aucune ne représente mieux le désir de retenu défini dans le premier chapitre que cette autre image (figure C.2). Le photographe tient la main de sa femme défunte, un plan rapproché d'un acte en apparence banal mais qui devient tragique lorsque la main tenue se relâche, marquant du coup la fin des fonctions vitales, la fin de la vie, la fin de la relation telle qu'elle existait. En publiant ces souvenirs, c'est le spectateur qui se trouve convié à poursuivre cette réflexion et ce devoir de mémorialisation du défunt et par extension, dans l'inquiétude contemporaine ou de sa conscience sur ses prétentions, de la présence de la mort; une réflexion et une mémorialisation collective, une commémoration du mort et de l'expérience de la mort et du deuil.

Plus récemment, une autre superstar de la photographie a publié un ouvrage biographique où se trouve également un portrait post mortem qui a fait grand bruit. Annie Leibovitz publie en 2006 *A Photographer's Life*, une collection de photographies prises entre 1990 et 2005. Des portraits de célébrités y côtoient des images plus personnelles de vacances en famille, de paysages, d'activités banales du quotidien. On y retrouve plusieurs portraits de Susan Sontag, compagne de la photographe, dont un présentant l'auteure sur son lit de mort (figure C.3). Un collage

de plusieurs photographies, l'image a été présentée comme une manière d'affirmer la relation de la photographe avec l'auteure, une étape importante dans le travail du deuil<sup>185</sup>. Si pour Leibovitz les photographies présentent une histoire d'amour<sup>186</sup>, pour le fils de Susan Sontag, David Rieff, elles doivent plutôt être décrites comme : « carnival images of celebrity death. »<sup>187</sup> Cette disparité des perceptions du portrait post mortem de Sontag montre la difficulté, la complexité de lecture de telles images. Les fonctions justifiant sa production doivent être prises en compte mais ne pourront dicter sa réception, que le spectateur contemple des images datant de plus de 100 ans ou des photographies d'êtres chers. Qu'on les qualifie de morbides, touchants, carnavalesques ou essentiels, les portraits commémoratifs post mortem en appellent dans tous les cas à être conservés, analysés et produits.

Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps<sup>188</sup>.

---

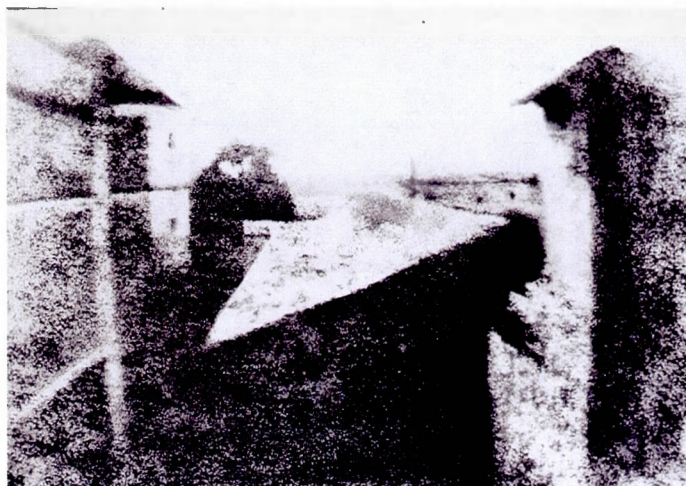
<sup>185</sup> Linkman, p. 184, et Caitlin McKinney « Leibovitz and Sontag : picturing an ethics of queer domesticity », *Queen's Journal of Visual & Material Culture*. Issue 3, 2010, p 11.

<sup>186</sup> McKinney, p. 3.

<sup>187</sup> David Rieff, *Swimming in a Sea of Death : A Son's Memoir*, New York, Simon & Shuster, 2008, p. 150.

<sup>188</sup> Sontag, p. 29.

ANNEXE - FIGURES



1.1 Nicéphore Niepce, *Point de vue du Gras*, 1827, héliographie, Harry Ransom Center, Université du Texas, Austin



1.2 Jacques-Louis Mandé-Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838, daguerréotype.



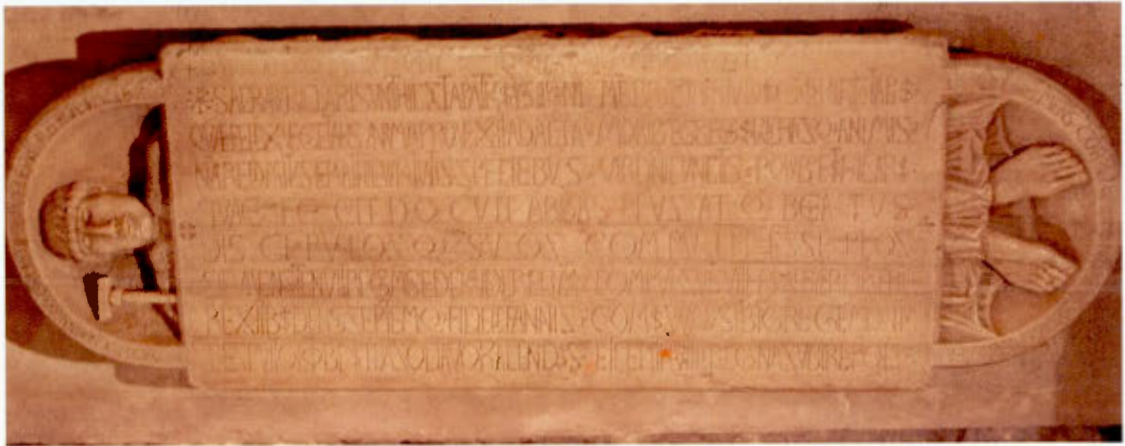


1.2 Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, positif direct, 1840, Société française de photographie, Paris.





2.1 Artiste inconnu, Portraits du Fayoum, ca. 69-117 ap. J.-C, encaustique, lin, feuilles d'or, Hawara, Musée Staaliche, Berlin.



2.2 Artiste inconnu, *Gisant de l'Abbé Isarn*, ca. 1047, pierre sculptée, cryptes de Saint-Victor, Marseille.



2.3 Artiste inconnu, Gisants d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, ca. 1204, pierre sculptée, Fontevraud.



2.4 Artiste inconnu, *Homme tenant sa femme morte*, « *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* », ca. 1845, daguerréotype, Collection Burns.





2.5 Artiste inconnu, *Petite fille au tambour*, ca. 1847, daguerréotype, Collection Burns.





2.6 Artiste inconnu, *Portrait d'un enfant mort*, ca. 1650, huile sur canevas  
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie



2.7 Pieter Pieters, *Portrait mortuaire*, ca. 1600, huile sur canévas, Kunsthalle,  
Bremen



2.8 École flamande, *Jeune femme sur son lit de mort*, 1621

Rouen, Musée des Beaux-Arts



2.9 Studio Southworth & Hawes, Fillette endormie, daguerréotype, ca. 1850,  
Collection George Eastman.

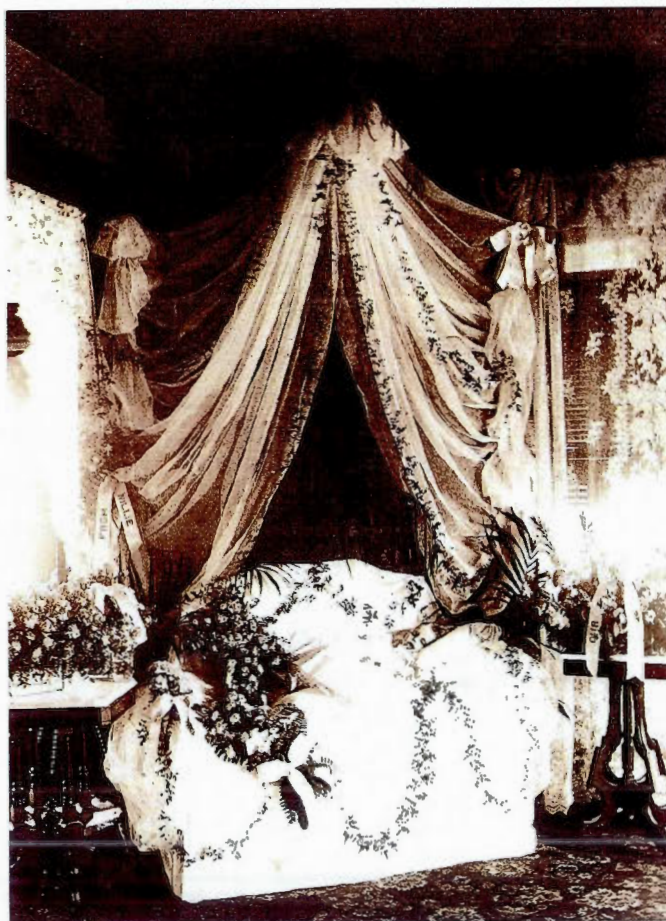




2.10 Artiste inconnu, *Jeune femme avec bébé et figurine de chien*, ca. 1850, daguerréotype, Collection Burns.



2.11 Kasimir Zgorecki, sans titre, ca. 1930, impression argentique,  
Fonds Kasimir Zgorecki.



2.12 Artiste inconnu, *La belle au bois dormant*, « enfant reposant à la maison »,  
impression argentique, ca. 1901, Collection Burns.





2.13 Artiste inconnu, *James Thomas Moss auprès du cercueil de sa femme, Lasha Etna Moss*, impression argentique, Mai 1916, Collection Burns.





2.14 Manon Allard, *Eryanne*, épreuve numérique



2.15 Manon Allard, *Eryanne*, épreuve numérique, après retouches



2.16 Manon Allard, *Anaïs*, épreuve numérique



2.17 Manon Allard, *Anaïs*, épreuve numérique, après retouches





2.18 Ashlynn Jean Parkhill, tiré du site Web

<https://www.nowilaymedowntosleep.org/families/stories-of-infant-loss/>, accédé le 23  
octobre 2013



2.19 Nadar, *Le dernier sommeil*, 1886, impression albumen, Collection Burns.



2.20 Jacob Salter, tiré du site Web : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/22/AR2010102206488.html>, accédé le 23 octobre 2013



2.21 Angel Anlai' Moore, tiré du site Web

<https://www.nowilaymedowntosleep.org/families/stories-of-infant-loss/>, accédé le 23

octobre 2013





3.1 Juan de Dios Machain, *sans titre*, ca. 1900, impression argentique, collection particulière.



3.2 Juan de Dios Machain, sans titre, ca. 1900, impression argentique, collection particulière.



3.3 Romualdo Garcia, *sans titre*, fin du 19<sup>e</sup> siècle, impression argentique, collection particulière.



3.4 Romualdo Garcia, fin du 19<sup>e</sup> siècle, impression argentique, collection particulière.

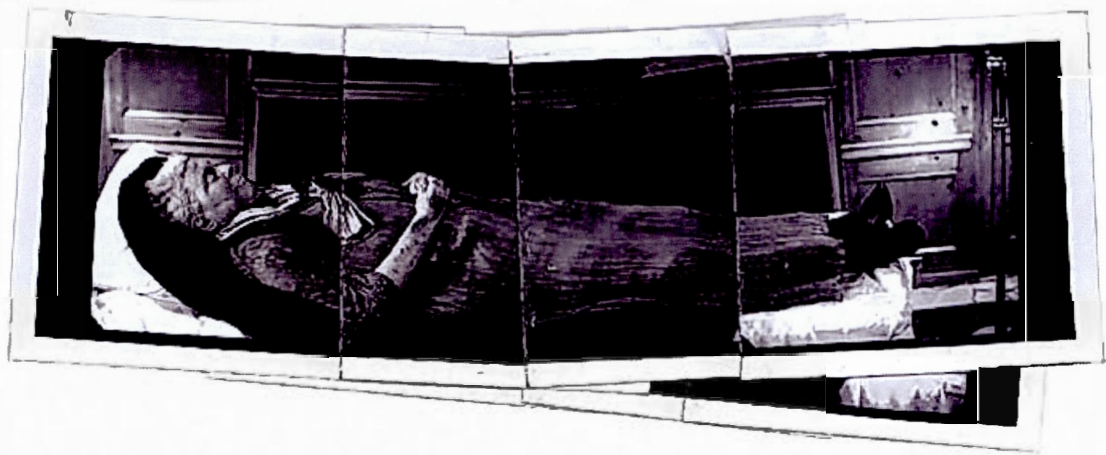




C.1 Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey*, 1990, impression argentique.



C.2 Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1990, impression argentique.



C.3 Annie Leibovitz, sans titre, 2004, impression argentique.

## BIBLIOGRAPHIE

*La Bible de Jérusalem*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris, Desclée de Brouwer, 2000, 2172 p.

*Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg. New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, 300 p.

Aceves, Gutiere. « Imágenes de la inocencia eterna », dans *Artes de Mexico : El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Numéro 15, Printemps 1992, pp. 85-90.

Ariès, Philippe. *L'homme devant la mort. Tome 2 : La mort envisagée*. Paris : Éditions du Seuil, 1977, 337 p.

\_\_\_\_\_. *Images de l'homme devant la mort*, (Paris, Éditions du Seuil, 1983), 276 p.

Aubert, Marie-France. « Introduction », *Portraits de l'Égypte romaine*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, 183 p.

Bacqué, Marie-Frédérique et Michel Hanus. *Le Deuil*. Paris : Presses universitaires de France, 2009, 128 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. (Paris : Éditions du Seuil, 1970), 366 p.

Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, 192 p.

\_\_\_\_\_. « Le message photographique », dans *Communications*, 1, 1961. pp. 127-138.

Batchen, Geoffrey. *Forget me not : Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press, 2004, pp. 108-129.

\_\_\_\_\_. « Life and Death », dans *Suspending Time : Life – Photography – Death*. Japon : Koko Okano, 2010, p. 108.

Baudelaire, Charles. « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, mis en ligne le 6 mai 1999 : <http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>. Consulté le 2 octobre 2013.

Baudry, Patrick. « La mise en scène de l'invisible », *Frontières*, Hiver 1998, pp. 7-10.

\_\_\_\_\_. *La place des morts : Enjeux et rites*. Paris : Armand Colin, 1999, 205 p.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958) Paris : Éditions du Cerf, 1990, 372 p.

Berger, John. « Understanding a Photograph », dans *Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg. New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, pp. 291-294.

Bolloch, Joëlle. « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions ». *Le Dernier Portrait*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 112-145.

Burns, Dr. Stanley. *Sleeping Beauty*. New York : Burns Archive Press, 182p.

Castel, Robert. « Images et phantasmes », dans Bourdieu, Pierre. *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965, 361 p.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979), 407 p.

Connan, J.. « Use and trade of bitumen in antiquity and prehistory: molecular archaeology reveals secrets of past civilizations ». *Philosophical Transactions of the Royal Society B.*, 1999, volume 354, no. 1379, pp. 33-50.

Des Aulniers, Luce. *Fantômes et autres : Pourquoi les morts restent-ils présents dans nos vies?* Communication interne, Université du Québec à Montréal, séminaire COM7624, automne 2010, 4 p.

\_\_\_\_\_. « L'inclassable événement », dans *Actualités de l'événement*. Sous la direction de Gad Soussana, Joseph Levy. Montréal : Liber, 2000, pp. 197-209.

Elkins, John (éd.) *Photography Theory*, New York, Londres : Routledge, 2007, 480 p.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. France : Quadrige/PUF, 2010, 96 p.

\_\_\_\_\_. « Deuil et mélancolie » (1915). *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968, pp. 145-185.



Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

Héran, Emmanuelle. « Le dernier portrait ou la belle mort ». *Le Dernier Portrait*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp 25-101.

Ignatieff, Michael. *L'album russe*. Paris : Payot, 1990, 311 p.

Krauss, Rosalind. « Notes on the Index : Seventies Art in America », dans *October*, vol. 3, (Printemps, 1977), pp 66-81.

\_\_\_\_\_. *Le Photographique : Pour une Théorie des Écarts*. Paris : Macula, 1990, 220 p. Texte originellement paru sous le nom « Tracing Nadar », dans *October*, Vol. 5, Photography. (Summer, 1978), pp. 29-47.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 318.

Kunda, Dolores A.. « Slit Logs and Sacred Cows: The History of the Drum », *Music Educators Journal*, Vol. 66, No. 1 (Sep., 1979), pp. 56-65.

Laderman, Gary. *The Sacred Remains. American Attitudes Toward Death, 1799-1883*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996. 227 p.

Langford, Martha. *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. (Montréal : McGill-Queen's University Press, 2001), 241 p.

Le Breton, David. *Le cadavre ambigu : approche anthropologique*. Études sur la mort, 2006, no. 129, pp. 79-90.

\_\_\_\_\_. *La Chair à vif: Usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris : Éditions A.M. Métailié, 1993, 336 p.

Linkman, Audrey. *Photography and Death*. Londres : Reaktion Books Ltd., 2011, 214 p.

Lista, Giovanni. *Art Journal* , Vol. 41, No. 4, Futurism (Hiver, 1981), pp. 358-364 p. 358.

Maertens, Jean-Thierry. *Ritologiques tome 5 : Le jeu du mort*. Paris : Éditions Maubier Montaigne, 1979. 278 p.

Mandell, Elisa C.. « Posthumous Portraits of Children in Early Modern Spain and Mexico », dans *Death and Afterlife in the Early Modern Hispanic World*, édité par John Beusterien et Constance Cortez, *Hispanic Issues On Line* 7, Automne 2010, pp. 68-88.

<http://hispanicissues.umn.edu/DeathandAfterlife.html>

Mauriac, Claude. *Et comme l'espérance est violente*. (Paris : Grasset, 1976), 592 p.

McKinney, Caitlin. « Leibovitz and Sontag : picturing an ethics of queer domesticity »,

*Queen's Journal of Visual & Material Culture*. Issue 3, 2010, pp. 1-25.

Metz, Christian. « Photography and Fetish, » dans *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990.

Morin, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 1976, 372 p.

Rieff, David. *Swimming in a Sea of Death : A Son's Memoir*. New York : Simon & Shuster, 2008, 192 p.

Ruby, Jay. *Secure the Shadow : Death and Photography in America*. Cambridge : The MIT Press, 1995, 232 p.

Sánchez Lacy, Alberto Ruy. « Resucitar en el arte », dans *Artes de Mexico : El Arte Ritual de la Muerte Nina*, Numéro 15, Printemps 1992, pp. 27-49.

Schneider, Luis Mario. « La Muerte Angelical ». *Artes de Mexico : El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Numéro 15, Printemps 1992, pp. 58-59.

Sontag, Susan. *Sur la photographie*, France : Christian Bourgois Éditeur, 2000, 241 p.

Szarowski, John. *The Photographer's Eye*. New York : Museum of Modern Art, 1966, 156 p.

Talbot, William Henry Fox. « A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art ». *Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg. New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, pp. 27-36.

Thomas, Louis-Vincent, *Le cadavre : de la biologie à l'anthropologie*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1980, 220 p.

\_\_\_\_\_. *Rites de mort : Pour la paix des vivants*. France : Librairie Arthème Fayard, 1985, 294 p.

Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, 2003, 187 p.

\_\_\_\_\_. *Psychanalyse de l'image. De l'imgo aux images virtuelles*, Paris : Dunod, 1995, 212 p.

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 77.

Valéry, Paul. « Centenaire de la Photographie », à la Sorbonne, le 7 janvier 1939, discours de M. Paul Valéry, délégué de l'Académie Française. Paris : Firmin-Didot, Imprimeurs de l'Institut de France, 1939.

Valéry, Paul. « The Centenary of Photography ». *Classic Essays on Photography*. Édité par Alan Trachtenberg. New Haven (Conn.) : Leete's Island Books, 1980, pp. 191-198.

### Sites Web

Now I Lay Me Down To Sleep, <https://www.nowilaymedowntosleep.org/>, accédé le 23 octobre 2013.

Statistique Canada, taux de mortalité infantile par province et territoire, <http://www40.statcan.gc.ca/102/cst01/health21a-fra.htm>, accédé le 7 octobre 2013.